



CONTENTOR E CONTEÚDO. ESPAÇO EXPOSITIVO COMO PRODUTOR E TRANSFORMADOR DE CULTURA (S)

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Simone de Jesus Franqueiro Ruivo



Aos meus pais

Ao Professor Doutor Carlos Guimarães, pela disponibilidade em seguir este trabalho e por todo o conhecimento partilhado.

A todos os professores pela partilha de conhecimento durante a minha formação.

Ao curador Manuel dos Santos Maia por ter permitido a minha participação em alguns dos seus projectos.

A Manuela Matos Monteiro e João Lafuente pela disponibilidade e por permitir que colabore-se com o Espaço Mira.

Ao gabinete de arquitectura João Mendes Ribeiro pela cedência de informação gráfica.

Ao gabinete de arquitectura RCJV pela cedência de informação gráfica.

Aos meus amigos que estiveram presentes durante este percurso.

Ao Duarte, por estar presente em todos os momentos e pelo suporte.

A minha família, pela disponibilidade e pelo amparo durante a minha formação.

Aos meus pais pelo enorme contributo na minha formação e por estarem sempre presentes.

RESUMO

A presente dissertação propõe-se a estudar o espaço expositivo na sua relação com a arte e com a arquitectura.


Para entendermos o espaço expositivo é necessário estudar a sua evolução e o contributo das intervenções artísticas realizadas, sobretudo, durante o século XX.

A partir das leituras realizadas observaram-se vários espaços expositivos de natureza muito distinta: os espaços expositivos institucionais (museus e centros de arte) e os espaços expositivos não institucionais (galerias, alternativos e efémeros).

Os casos de estudo seleccionados pretendem consolidar e reflectir o conhecimento obtido e são o resultado de várias soluções arquitectónicas, curatoriais e programáticas inseridos em território Europeu.

Esta dissertação pretende reflectir o espaço expositivo na sua complexidade e multiplicidade, a sua relação com a arte, o seu contributo para a fundamentação da cultura e, por outro lado, entender o modo como os artistas, curadores e arquitectos operam no espaço e constroem uma narrativa pessoal.

ABSTRACT



The present dissertation proposes to study the expositional space in its relationship with Art and Architecture.

In order to understand the expositional space, it is necessary to study its evolution and the contribution of accomplished artistic interventions, mainly during the 20th century.

This study originates from readings in which were identified several expositional spaces of different types: institutional expositional spaces (museums and art centers) and non-institutional expositional spaces (galleries, alternative and ephemeral).

The selected case studies aim to consolidate and reflect the obtained knowledge and are the result of several architectural, curatorial and programmatic solutions within the European territory.

This dissertation intends to reflect the expositional space in its complexity and multiplicity, its relationship with Art, its contribution for the substantiation of culture and, on the other hand, to understand how artists, curators, and architects operate in space and construct a personal narrative.

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1

DA ORIGEM DAS COLEÇÕES ATÉ À AFIRMAÇÃO DO ARQUÉTIPO MUSEU 26

- 29 A Origem da Galeria e do Museu
- 36 Afirmação do Novo Arquétipo- Museu

CONTINUIDADES, RUPTURAS E CONTRADIÇÕES NO TEMA ARQUITETÓNICO - 44 MUSEU

- 47 O Museu Moderno e Ruptura com os Modelos Historicistas- Uma Revisão Tipológica
- 61 Reconstrução Europeia Pós-45 e as Novas Metrópoles Culturais
- 69 A Viragem para os Anos 60. Maio de 68, da Contracultura à Massificação Cultural.
- 77 As Megas Estruturas Culturais e o Efeito “Beaubourg”
- 87 Retorno Espacial e Temporal no Mundo da Arte
- 93 Os Anos 90. A Globalização e o “Museu-Marca”. O Efeito Bilbao

CAPÍTULO 2

O CONTRIBUTO DAS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS 102

- 104 As Exposições e o Espaço Expositivo do Século XX até ao Século XXI
- 121 O Panorama Português Institucional Museológico. Os Espaços
“Independentes” e “Alternativos”

CAPÍTULO 3

| | |
|--|------------|
| A REFERENCIAÇÃO DOS CINCO CASOS DE ESTUDO | 136 |
| 143 Casos de Estudo | |
| ESPAÇOS EXPOSITIVOS INSTITUCIONAIS | 146 |
| Museu de Arte Contemporânea de Serralves | |
| 153 O Início de um Novo Projecto | |
| 155 Implantação | |
| 159 A Colecção. A Colecção de Vicente Todolí e João Fernandes | |
| 165 A “Tese” Curatorial de Vicente Todolí e João Fernandes | |
| 163 O Programa Expositivo e a Arquitectura | |
| 168 Atmosfera de Serralves | |
| COMPARAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES COM MUSEUS | 178 |
| ESPAÇOS EXPOSITIVOS NÃO INSTITUCIONAIS | 212 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 228 |
| BIBLIOGRAFIA | 233 |
| ÍNDICE DE IMAGENS | 244 |

INTRO — — DUÇÃO

“O espaço do museu é partitura musical.

*Cada exposição é improviso que sucessivamente se afasta e regressa ao ritmo inicial-
como no jazz.*

*Nada é estático ou mesmo estável. A luz pinta os tectos e as paredes que o som move. O
espaço torna-se corpo vivo calmo ou agitado.*

Move-se o som e a luz e tudo.

Acabada a exposição antes de que outra transponha a porta o museu é mudo.”

Álvaro Siza,
22 de Março de 2017

Quando se fala de espaço, mais especificamente o espaço que serve a arte, quer isto dizer, espaço de divulgação e apresentação, descobrimos que o espaço se transforma consoante os objectos que o compõem.

O espaço expositivo é transformável, maleável, alomórfico e sensorial. A obra de arte torna-se reveladora do espaço expositivo, capaz de transmiti-lo e preenchê-lo de diferentes sensações e sentimentos.

No espaço expositivo (...) nada é estático ou mesmo estável (...)¹, mas sim efémero e metamórfico, cada exposição condu-lo e expõe-no de forma diferente.

O que define o lugar para a arte? Como se relaciona o espaço expositivo com o objecto artístico? Como evoluiu o espaço expositivo? O que se entende por espaço expositivo? Qual o papel do espaço na apresentação dos objectos? Qual o papel das variantes do espaço expositivo? Qual o papel do museu, das galerias, dos centros de arte, dos espaços alternativos/ informais?

Motivada pela procura de respostas a algumas destas questões e pela curiosidade e vontade de aprofundar a relação da arte com o espaço expositivo e perceber a importância da arquitectura e dos vários tipos de espaços que surgiram ao longo do século XX, procuro entender a evolução do espaço expositivo, o seu significado e as relações que foram sendo estabelecidas, através das diferentes opiniões e conceitos construídos ao longo dos séculos recorrendo à confrontação de soluções arquitectónicas, curatoriais e artísticas.

Para se poder analisar o espaço expositivo foi necessário criar um enquadramento que nos permita classificar e contextualizar os espaços expositivos, as suas variantes, as suas transformações e a sua importância na sociedade e na cultura.

As opiniões de Carlos Guimarães, Nuno Grande, Josep Maria Montaner, Ulrich Look, Luz Paz Agras, Andre Zittel e Sandra Viera Jürgens foram essenciais para tornar o trabalho coeso.

Por se tratar de um campo tão denso e complexo, ao longo da dissertação o processo de abordagem aos conceitos e às temáticas expostas partem de um estudo geral, desta forma cada capítulo é estruturado através de uma análise e interpretação global de cada tema elegendo obras de extrema relevância arquitectónica e referenciadas pelos mais diversos autores que permitissem, de algum modo, construir o Estado da Arte.

A dissertação é estrutura em três capítulos. O primeiro e o segundo têm como objectivo construir, aquilo a que chamamos de Estado da Arte e o terceiro capítulo pretende servir-se dos conhecimentos obtidos para se analisar os casos de estudo

selecionados.

O período temporal abordado na dissertação é vasto, centrando-se com especial enfoque entre o século XX e século XXI, por representar o período de tempo com mais diversidade de conceitos e temáticas e por, consecutivamente, representar um período de tempo com mais construções de edifícios complexos que marcaram a evolução do espaço expositivo e por estimularem diferentes relações com o objecto artístico, com a cultura, com a sociedade e com a cidade.


Na linha metodológica da dissertação compreende-se que o primeiro capítulo deve centrar-se na evolução do espaço expositivo. Assim, identificam-se cinco momentos chave: ‘O Museu Moderno e a Ruptura com os Modelos Historicistas- Uma Revisão Tipológica’, ‘Reconstrução Europeia pós- 45 e as Novas Metrópoles Culturais’, ‘Viragem para os anos 60. Maio de 68. Da Contracultura à Massificação Cultural’, ‘As Megas Estruturas e o Efeito Beaubourg’, ‘Retorno Espacial e Temporal no Mundo da Arte’, ‘Os Anos 90. A Globalização’ e o ‘Museu- Marca: O Efeito Bilbao’.

O segundo capítulo pretende abordar alguns dos contributos que as propostas artísticas forneceram para a evolução do espaço expositivo, conjuntamente com o surgimento das primeiras vanguardas na procura de um novo espaço expositivo livre de “símbolos”, neutro, capaz de albergar as mais recentes experiências artísticas.

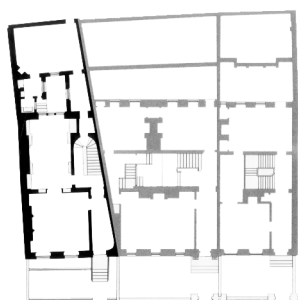
O terceiro capítulo pretende rematar a dissertação através da abordagem de alguns diferentes tipos de espaços expositivos presentes no século XXI. O capítulo é dividido em duas partes: os espaços expositivos institucionais (museus e centros de arte) e os espaços expositivos não institucionais (galerias, alternativos e efémeros), por representarem espaços de natureza muito distinta.

A dissertação tem como intuito reflectir e construir um Estado da Arte a partir das leituras realizadas e, assim, obter conhecimento e estabelecer relações entre os vários espaços expositivos e o reflexo que podem ter na sociedade, na cultura, na cidade e na arquitectura.

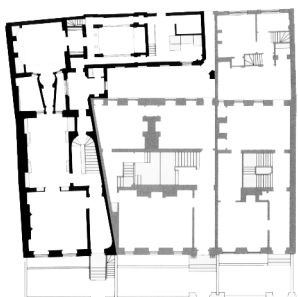
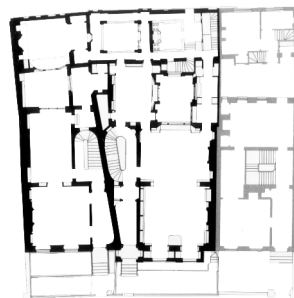
CAPÍTULO — U L O 1



DA ORIGEM DAS COLECÇÕES ATÉ À AFIRMAÇÃO DO ARQUÉTIPO MUSEU



VIII



1

Casa- Museu Joane
Soane, Planta de
pisos térreos.
Existências desde
1796 a 1837



2

Casa- Museu
Joane Soane,
vista interior

A ORIGEM DA GALERIA E O MUSEU

*Anque el hábito del coleccionismo- que será transcurriendo los siglos causa e ingrediente indispensable para la creación del museo- se remonta como hemos indicado a épocas y situaciones muy anteriores y distintas de la griega (...), el determinante en el origen histórico- objetivo de la institución es el que parte de Grecia.*¹

¹ FERNANDEZ, Luis Alonso, *Museologia: introducción a la Teoría e Práctica del Museo*, 1993, p.50

O museu de arte contemporânea, como o conhecemos hoje, percorreu um longo caminho, reportando as suas raízes ao tempo da Grécia Antiga. A palavra museu, que tem a sua origem na antiguidade, provém de um revivalismo Clássico da palavra grega – *Museion* – *santuário dos templos dedicados às musas, que recebem doações, ex-votos, oferendas...*²

² GIRAUDY, Danièle, BOUILHET, Henri, cit.in KIEFER, Flávio, *Arquitectura de Museus*, 2000, p.12

O museu, para além de lugar de saber de encontro e de discussão, associou desde sempre a noção da preservação de objectos e a organização de espaços para a sua guarda, no que pode ser considerado como o início da sua função de reserva - *El museo alberga objectos que, como los tótems, son fragmentos que rememoran una totalidad pasada y ausente, fragmentos de un objeto que pertenecía a um tiempo sagrado.*³

³ MONTANER, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo*, p.6

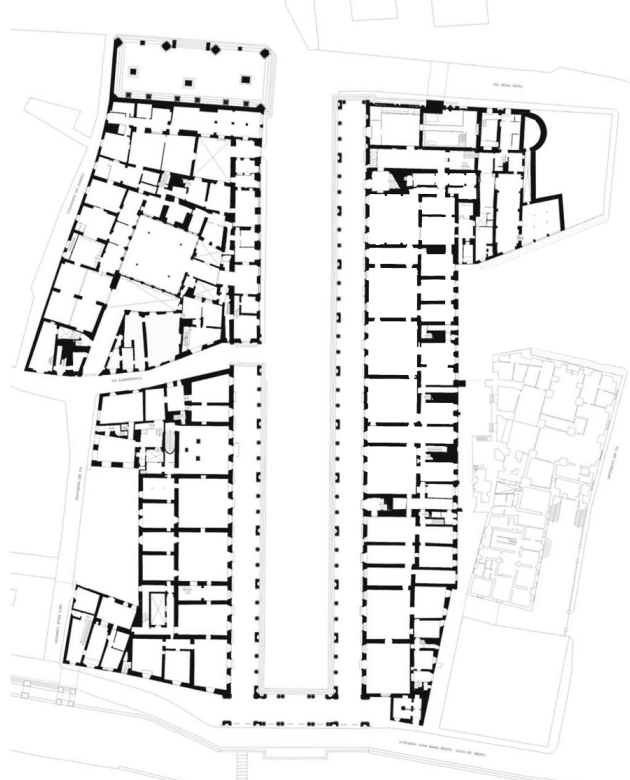
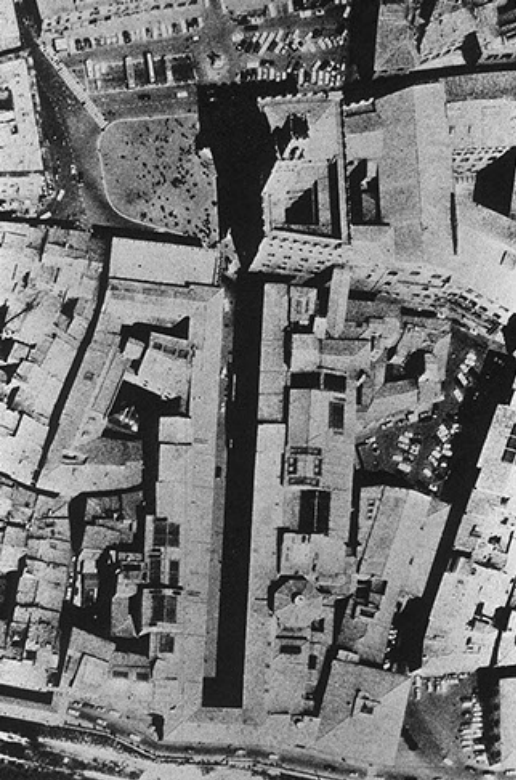
O *Museion de Alexandria*, edificado por volta do século III a.c, é mencionado por Joseph Rykwert em *El culto al museo. Del tesoro al templo*, como o primeiro museu público. Descrito como uma instituição bem equipada para seu tempo, com o propósito de servir de propaganda aos reis ptolemaicos do Egipto. Embora a suas raízes reportem ao tempo da Grécia Antiga, é durante o século XV (Renascimento) e na sociedade ocidental que se criam instituições específicas com espaços para a valorização, mostra e guarda de objectos, que testemunham o progresso da história e a evolução das sociedades.

⁴ CARLOS RICO, Juan, *Museos, Arquitectura, Arte. La Historia*, 1999, p.32-33
(...) podemos identificar dentro de este periodo histórico, dos fases claramente diferenciadas:
fase erudita (...) se desarrolla a lo largo de todo el siglo XV. Fundamentalmente se traslada la compra de arte que realizaba la Iglesia, a nuevos sectores como príncipes y aristócratas, quienes optan por conservar ellos mismos sus propias colecciones a regalárselas a las instituciones religiosas (...).
fase hedonística (...) en el último tercio del siglo XV, toda la cultura se somete a una completa revisión estética, que se estructura según normas clásicas, pero aplicadas dentro de un concepto ANTICLÁSICO. El traspaso del poder económico, iniciado en la fase anterior, se consolida ya de una forma clara, especificando y delimitando sus principales organismos (...)

Com o Renascimento e a redescoberta da Antiguidade Clássica, incia-se, primeiramente em território italiano uma profunda transformação da vida cultural, propiciando o desenvolvimento de novos valores e conceitos nas diferentes áreas artísticas e científicas.

Se a Idade Média anunciava o colecionismo a partir dos tesouros reunidos pelas igrejas e pelos príncipes feudais, é no Renascimento que este se cria motivado pelo entusiasmo das produções da Antiguidade Clássica.

Segundo Juan Carlos Rico⁴, dentro do Renascimento é possível identificar duas fases: a fase erudita e a fase hedonista. A primeira é caracterizada pela compra de arte, alargada progressivamente aos sectores da aristocracia da altura e praticada inicialmente por príncipes e representantes do clero, que começaram a formação de colecções de arte ou de objectos de culto (como relíquias), aconselhando-se progressivamente junto de historiadores para escolherem as



3 |
Galeria Uffizi,
Planta e vista
aérea



4
Antiquarium,
vista interior



5
Sabbioneta,
vista interior

peças a adquirir. Na segunda fase, o poder enonómico iniciado na fase erudita, consolida-se de forma clara.

Os palácios e alguns espaços anexos são dominantemente os espaços elegidos para albergar as coleções, tornando-se uma referência importante para o desenvolvimento dos museus, que mais tarde virá a influenciar as suas opções tipológicas.

Segundo Kiefer, a Galeria *faz parte de um conjunto de espaços renascentistas que respondem à febre colecionadora que toma conta da aristocracia europeia*.⁵ A Galeria surge como espaço antecessor do museu para dar resposta às necessidades expositivas da pintura e da escultura. Ainda que represente uma evolução programática e espacial face às *loggias*, encontra-se condicionada pela integração noutros temas arquitetónicos, assumindo-se como parte integrante do palácio.

A *Galleria degli Uffizi* (Florença)[3] é considerada por muitos como o mais antigo museu europeu com características singulares. Formulada por Giorgio Vasari, vem a ocupar o último andar do edifício.

A solução arquitetónica proposta numa planta em U, parte do *Pallazo Vecchio*, desenvolvendo-se ao longo do rio, para regressar a *Plazza della Signoria*, terminando na *Loggia dei Lanzi*. Para além da importância desempenhada no contexto museológico, surge como uma referência importante para a arquitetura urbana. A sua construção implicou a demolição de edifícios, afirmando a vontade de criar uma nova imagem à cidade.

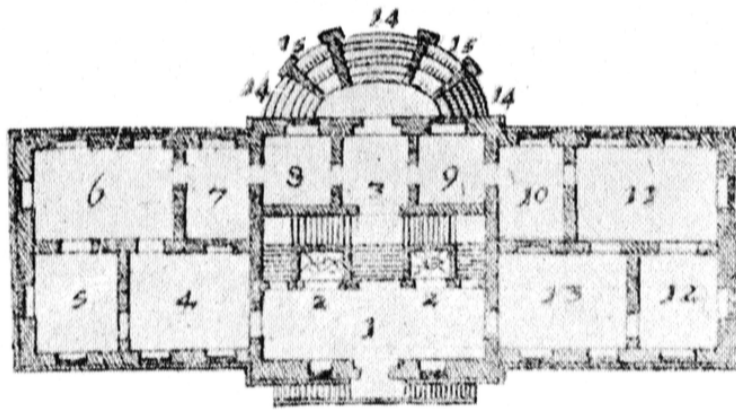
Nos finais de Quinhentos, os dois exemplos mais significativos do Museu-palácio: o *Antiquarium* (1569-1571) e a *Sabbioneta* (1538-1590), deixavam adivinhar alguns dos problemas que estariam no centro das preocupações do espaço expositivo – a luz e o percurso.

O projecto para o *Antiquarium* [4], de Jacopo Strada, é caracterizado por um espaço de forma retangular com grandes dimensões, na qual assenta uma estrutura abobadada de meio canhão. As paredes salientam os elementos estruturais que, conjuntamente com as aberturas laterais, marcam o ritmo dos movimentos longitudinais.

Por sua vez, a *Sabbioneta* [5], define-se como uma “caixa” rectangular e longa, usando a estrutura de vigamento de tecto e a associação com as estruturas parietais para marcar o ritmo.

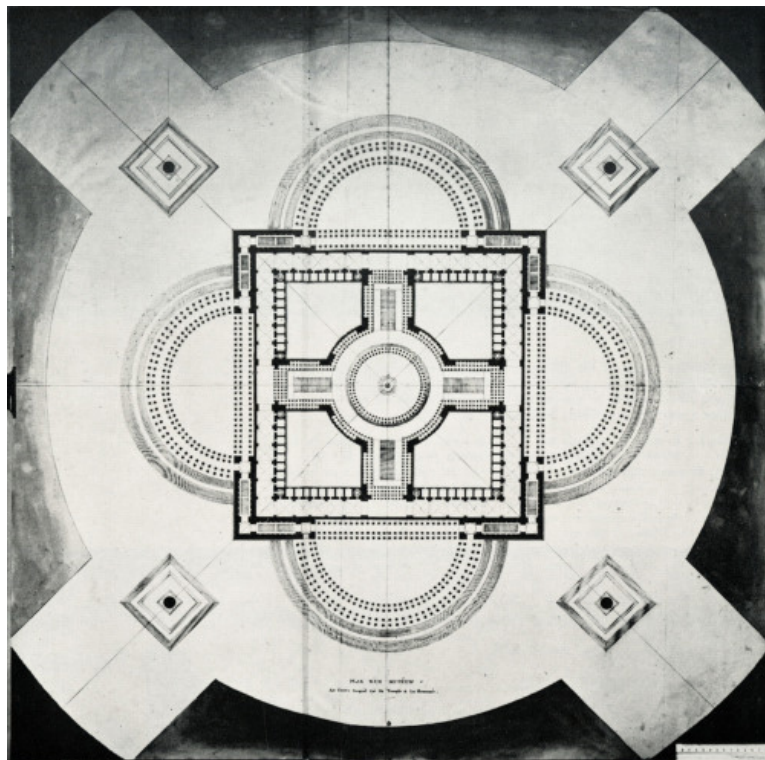
Embora a Galeria tenha sido importante para o desenvolvimento do novo tema arquitetónico, foi incapaz de responder, progressivamente, às exigências expositivas das coleções, à medida que a sua dimensão se mostrou inadequada à simplicidade daqueles espaços.

⁵ KIEFER, Flávio, *Fundação Iberê Camargo*, Álvaro Siza, 2008, p.22



6

Museu Ideal,
Leonhard Sturn
(1704), Planta
piso térreo



7

Projecto de
Museu, Boullée,
Planta

No final do século XVII, início do século XVIII, as galerias eram um elemento presente nos projectos dos palácios com lugares privilegiados numa homenagem à cultura da Antiguidade.

O Século das Luzes e aumento do interesse pelo coleccionismo exigiram a criação de um novo espaço expositivo, capaz de responder a novas práticas artísticas.

As colecções privadas deixam de ser apenas motivo de ostentação e riqueza, para darem importância a valores culturais e pedagógicos da instituição.

O mundo académico e os arquitectos passam a dar especial atenção ao surgimento de um novo tema- Museu.

Elaborado em 1704, o projecto de Leonhard Cristoph Sturn (1669-1719) para o Museu Ideal [6], constitui um primeiro projecto teórico de um museu.

Com uma estrutura de composição Clássica e uma organização axial, o museu de Sturn reinterpreta a galeria ao propor uma sequência de salas interligadas.

*A zona central do edifício era ocupada por o átrio de entrada e as escadarias, únicos elementos específicos de circulação que dispõe o edifício, denotando influências barrocas na composição e definição espacial do seu núcleo central.*⁶

⁶ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 2004, p.54

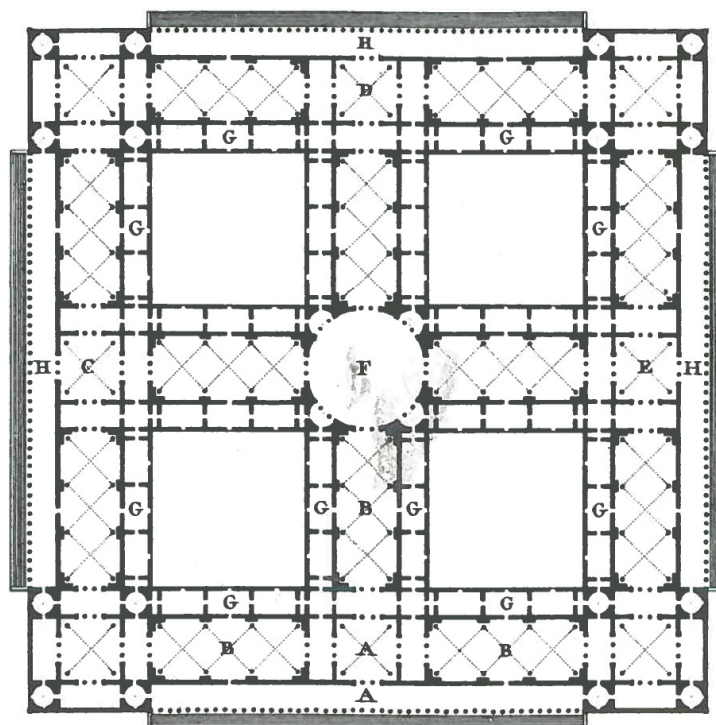
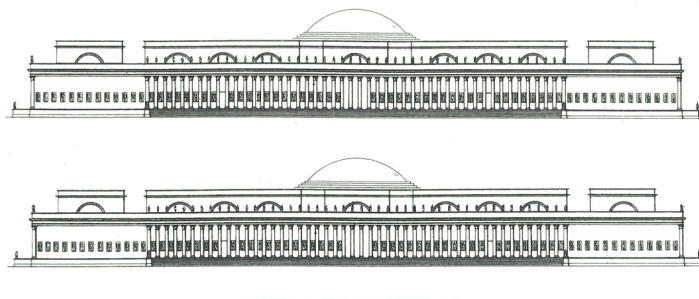
Nikolaus Pevsner, em *História de las Tipologias Arquitectónicas*, destaca o Museu de Dresden, de Algorotti. Tal como o projecto de Museu Ideal (Sturn), o Museu de Dresden serve-se da galeria como módulo de repetição para a formalização do conjunto, Algorotti projectou um

*(...) edificio cuadrado com um gran pátio y em cada lado uma logia corintia y uma sala em cada uno de estos lados. Estas ocho galerias desemboçaban em quatro salones em ángulo, alumbradas cada um por uma pequeña cúpula. Outra cúpula mayor está em el centro de cada lado iluminado la sala principal detrás de la galería correspondente.*⁷

⁷ PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*, 1980, p.135

No mundo académico, os arquitectos Étienne –Louis Boullée e o seu discípulo Jean- Nicolas- Louis Durand teorizaram dois modelos de “museu”.

O projecto do museu [7] de Étienne- Louis Boullée (1728-1799) consistia numa planta quadrada, em cruz grega. Na intersecção dos dois eixos principais, encontrava-se a *rotunda*- espaço central inspirado no *Pantheon*, com amplos pórticos semicirculares no centro de cada um dos lados do quadrado, reforçando a ligação entre interior e exterior. Segundo Boullée, o espaço central devia



⁸ Idem, p.135

*ser um templo de la fama destinado a albergar las estatuas de los grandes hombres.*⁸

O projecto de Boullée procura introduzir uma escala monumental, com uma inovadora articulação e disposição das formas, conferindo prioridade à expressividade formal como prova a inexistência programática do projecto.

Por outro lado, Jean- Nicolas- Louis Durand (1760-1834), no ensaio “*Précis des leçons d’architecture*” (1809), expõe perspectivas e ideias que haviam sido desenvolvidos por outros autores, conferindo-lhes equilíbrio que se traduziam num conjunto de regras e tipos, a utilizar em cada programa, possibilitando albergar colecções de diferentes temáticas.

O projeto de Durand [8,9] desenhava uma série de largas galerias abobadadas, que circundavam quatro pátios e uma *rotonda*.

*Poder-se-á interpretar a proposta de Durand como o resultado de uma afinação, depuração e refinamento de ideias que já haviam sido enunciadas, mas cuja tradução projectual, matéria específica da Architectura, não havia ganho ainda um equilíbrio entre os seus componentes.*⁹

⁹ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 2004, p.57

Os modelos espaciais codificados são um motivo recorrente no desenho dos museus do século XIX. Como Carlos Guimarães sintetiza na obra *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*:

*Se Algorotti enunciou um princípio, se Boullée o ensaia, como objecto de reflexão, (...) é Durand que encontra a síntese que se afirma como eficaz arquétipo...*¹⁰

¹⁰ Idem, p.57

AFIRMAÇÃO DO NOVO ARQUÉTIPO- MUSEU

A partir dos modelos teóricos idealizados entre o século XVIII e o século XIX, assiste-se a um conjunto de realizações em vários pontos da Europa, sublinhando a importância do novo arquétipo e ensaiando a autonomização do espaço expositivo, numa tentativa de superar as limitações do espaço da galeria.

A partir dos modelos teorizados no século XVIII, evidenciou-se a persistência de alguns elementos formais para o arquétipo- Museu, como a *rotonda* a marcar o centro da composição e os braços dispostos em cruz grega.

No momento de transição entre o Barroco e o Neoclássico, levantavam-se questões relacionadas com a clareza formal do edifício. A decoração presente, nos dois períodos, anulava a neutralidade desejada num museu, tornando-se *cajás decoradas que protegen com su ornamentación los objectos a exponer*.¹¹

Na segunda metade do século XVIII, assiste-se a uma valorização do tema- Museu, enquanto edifício público de nova função, objecto simbólico e autonomizado para a cidade.

Nesta acepção, com o avançar do reconhecimento do novo tema arquitectónico, começam a surgir encomendas provenientes da aristocracia e do clero. É neste contexto que surge, na segunda metade de Setecentos, com influências palacianas, a construção do *Fredericianum Museum* e do *Musée Pio Clementino*.

O *Fridericianum Museum* (1769-1777), projectado por Simon Louis du Rey (1726-1799), ainda com características espaciais de origem palaciana, apresentava uma localização inovadora em relação à cidade.

O museu edificado junto ao Palácio de *Landgrave*, apresentava-se com um objecto solto, numa relação com a praça adjacente, conferindo a monumentalidade desejada para a afirmação de um novo arquétipo.

Es um gran edificio majestuoso com uma fachada de diecinueve vanos. Se articula com gigantes pilastras jónicas que arrancan desde el suelo y em su centro tiene um pórtico de seis columnas gigantes de fuste liso que sostienen um frontón.¹²

A solução arquitectónica proposta ainda revela uma distribuição programática dos museus anteriores. Embora os espaços de exposição ocupassem grande parte do edifício, ainda estávamos perante um caso de transição.

O volume compacto desenvolvia-se em torno de um claustro quadrangular: alusão ao sistema de pátios, galerias e ao espaço central - *rotonda*.

A fachada é tratada como uma grande superfície marcada por um ritmo de

¹¹ MONTANER, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo*, p.7

¹² PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, 1980, p.135

dezanove vãos, refletindo a modulação planimétrica. O edifício era dotado de elementos arquitetónicos de épocas diferentes, por ter sido construído durante uma época de transição, como por exemplo, elementos ornamentais de influência barroca e frontão da fachada principal de influência neoclássica. O programa destinava-se a albergar diferentes colecções, desde a História Natural, Pintura, Escultura e Relojoaria.

O *Musée Pio Clementino* (1773-1780) representa um passo importante para a evolução dos espaços expositivos. Os arquitectos M.Simonetti e G.Camporesi realizam importantes mudanças, quer a nível organizacional, quer no tratamento dos espaços. O museu estabelece um percurso como um elemento definidor do projecto com salas tratadas de forma diferente. O elemento singular - a Galeria, é multiplicada dando origem a um espaço contínuo, sequencial e organizado segundo um eixo longitudinal. As diferentes salas denotam o cuidado do desenho de forma a não se perder o sentido de continuidade que uma exposição deve dispor.

Em 1817-22, Rafael Stern intervém no edifício, acrescentando um braço novo ao *Musée Pio Clementino*, no qual retomou o tema galeria, introduzindo-lhe iluminação zenital na abóbada de canhão.

Na segunda metade de Setecentos e com uma construção significativa em Oitocentos, o museu-palácio adquire maior importância.

O *Museo del Prado*, encomendado em 1784, por Juan de Villanueva, serve-se do *Musée Pio Clementino* e dos palácios como duas referências para o projecto do museu, dando origem a organização *en suite*.

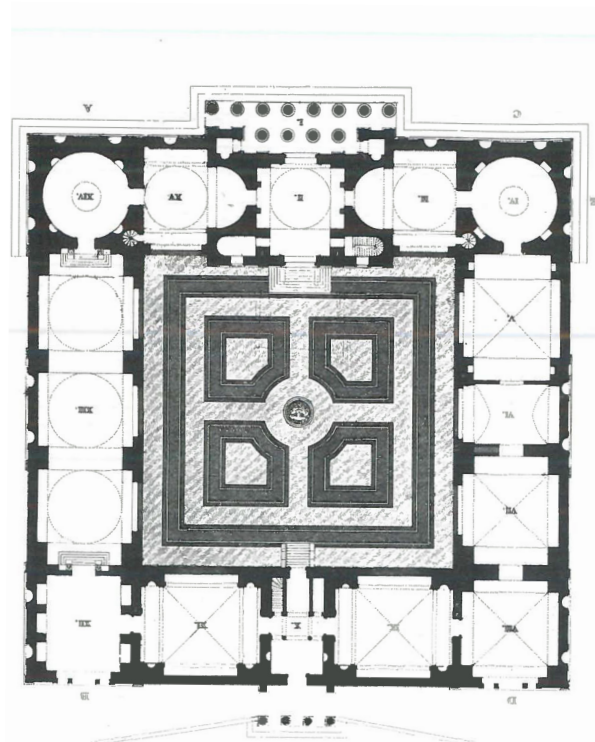
Com a Revolução Francesa (1789-1799), o museu passa a integrar a formação de qualquer cidadão, passando a estar aberto à cidade e à sociedade. O museu deixa de se confinar a um público elitista e de possuir colecções privadas.

Em Paris, o *Musée du Louvre* vai ser dos primeiros museus a incutir estas mudanças no seu programa museológico.

Num Pós-Revolução Francesa, o museu onde se guardam objectos simbólicos, passa a ter livre acesso, atribuindo à instituição uma nova fonte de receitas, através da introdução de catálogos para venda ao público a um preço acessível, permitindo à instituição adquirir maior espólio de arte.

Contudo, a história do Louvre começa em 1793 (no decorrer da Revolução Francesa). É o primeiro Museu Nacional da História Ocidental que ocupa parte do palácio real do Louvre.

A sua localização e o seu espólio fizeram do Louvre um museu de referência permanente para todos os museus que se vieram a construir.



10

Glyptothek de
Munique, Leo
Van Klenze,
1816-30, Planta

¹³ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 2004, p.58, 59

Um conjunto de realizações em vários pontos da Europa, para além da importância específica de cada uma, vai concretizar sinais de avanço na progressiva afirmação da autonomia do tema museu e superar as limitações e adequação do espaço da galeria às novas exigências tendencialmente públicas que iam envolvendo o museu.

(...) para além das realizações de pequena dimensão, outra se iniciaram, revelando, pela dimensão e programa, a importância que o tema museu vinha assumindo, avançando para o reconhecimento do edifício público de nova função.

No final de Setecentos e inícios de Oitocentos, são enumeras as construções de museus por toda a Europa, enfatizando a importância que vinha a ser atribuída a este novo tema - Museu.

Como Carlos Guimarães¹³ menciona, para além dos projectos de pequenas dimensões, surgem outros maiores, com grande importância na cidade e na cultura, tornando o objecto- museu num edifício público importante, com funções precisas para a formação da cidade e, que de certa maneira, era revelador da importância da mesma.

No final do século XVIII, princípio do século XIX, era evidente na Europa a vontade de afirmação do novo tema - Museu.

Se, por um lado, as primeiras realizações de espaços museais se realizam em Itália, mais especificamente em Roma, e se países como França ou Espanha tiveram com grande destaque na Arquitectura europeia, serão os arquitectos alemães a edificarem as principais obras de arquitectura, que codificaram a arquitectura do museu.

*Inúmeros projectos são publicados e divulgados (...) num tempo marcado pelo domínio político-militar de Paris e as suas inovações revolucionárias. Mas serão arquitectos alemães a edificarem as obras que vieram codificar a Arquitectura do museu.*¹⁴

¹⁴ *Idem*, p.65

A *Glyptothek* de Munique (1816-30) [10], edificada por Leo von Klenze (1784-1864), foi mandada construir pelo rei da Baviera, Ludwig I, que decidiu oferecer a sua colecção de escultura clássica à cidade de Munique.

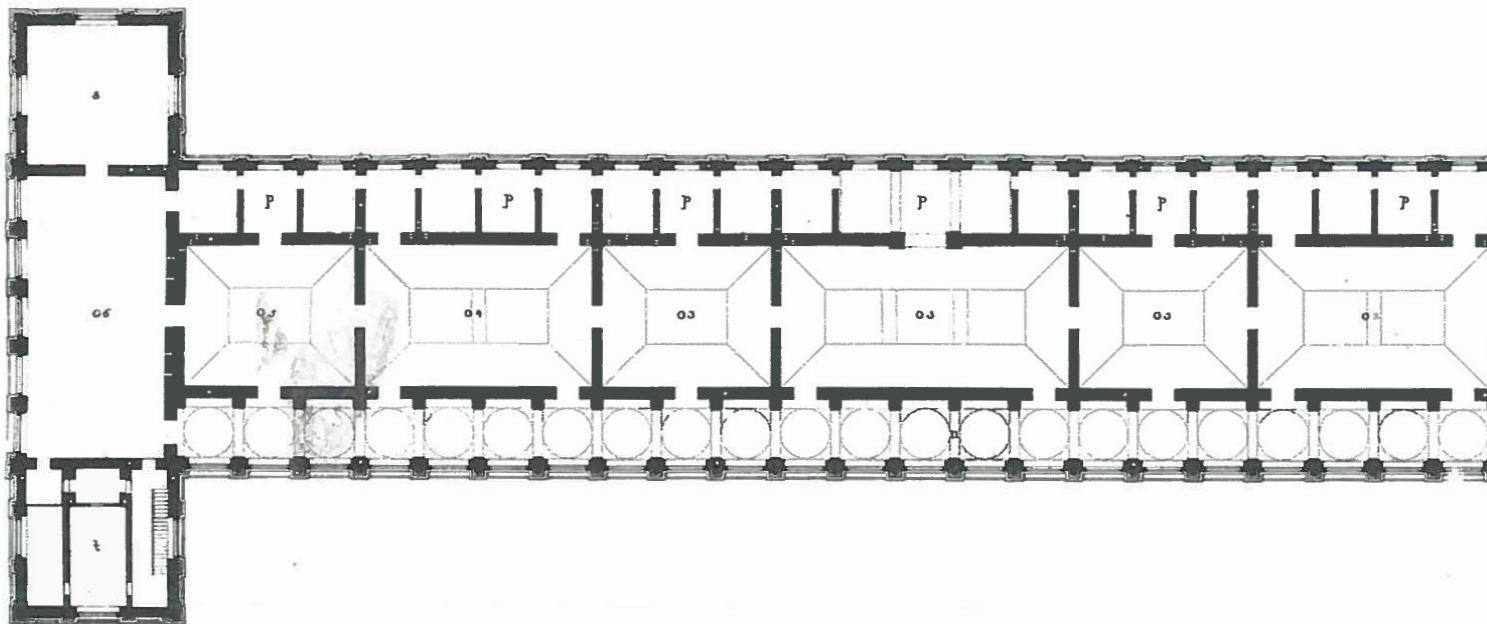
Como Carlos Guimarães¹⁵ sintetiza, o edifício de conotação clássica implantava-se no terreno como uma peça independente de carácter fechado, relativamente à qual se pode considerar estar presente uma ideia de “templo”, traduzida pelo pórtico e frontão centrais, procurando afirmar o carácter “sagrado”, como um lugar de meditação e contemplação da arte.

Se no exterior tem uma aparência límpida, pelo interior, a *Glyptothek* é dotada de um tratamento formal que recorre ao neoclássico, decorada com pavimentos exuberantes e espaços decorados com frescos. Neste sentido, pode-se abordar a interferência da obra arquitectónica em relação às obras expostas, tema que virá a ser debatido no século XX.

O projecto consiste num edifício com quatro alas dispostas em torno de um pátio quadrangular. Apesar das diferenças formais, é evidente a organização das salas *en suite*.

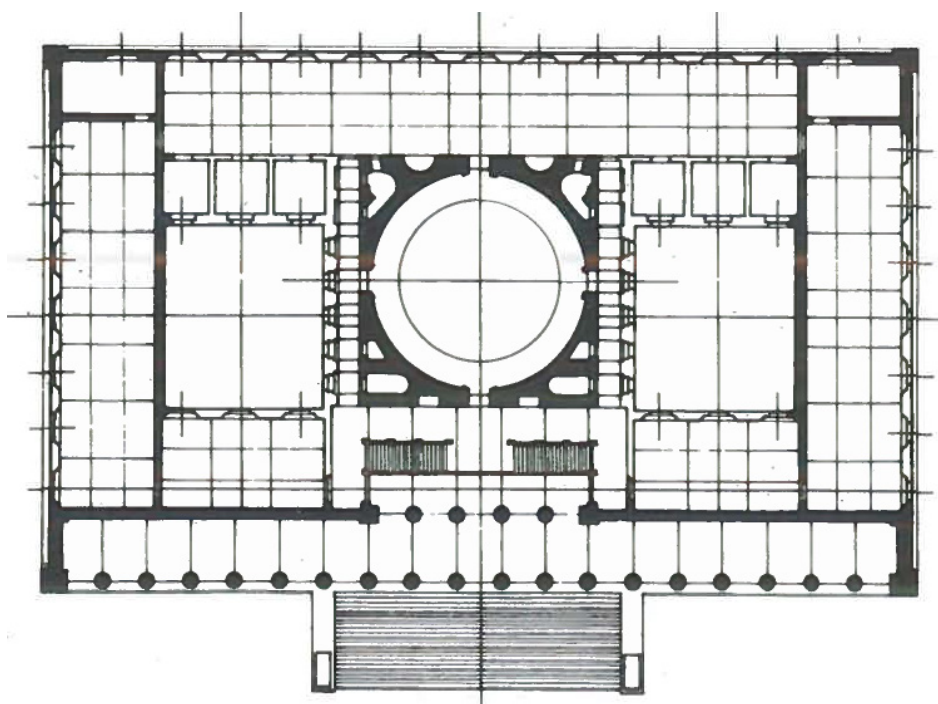
¹⁵ *Idem*, p.66, 67

O edifício implantava-se como peça autónoma, (...) e as superfícies das suas paredes exteriores, sem aberturas, reforçavam o carácter de “sagrado” do seu interior, lugar de observação meditadora, mas também de fruição do prazer que a contemplação da arte deveria proporcionar. (...) Desenvolvia-se, assim, na Alemanha um entendimento do museu como edifício - templo.



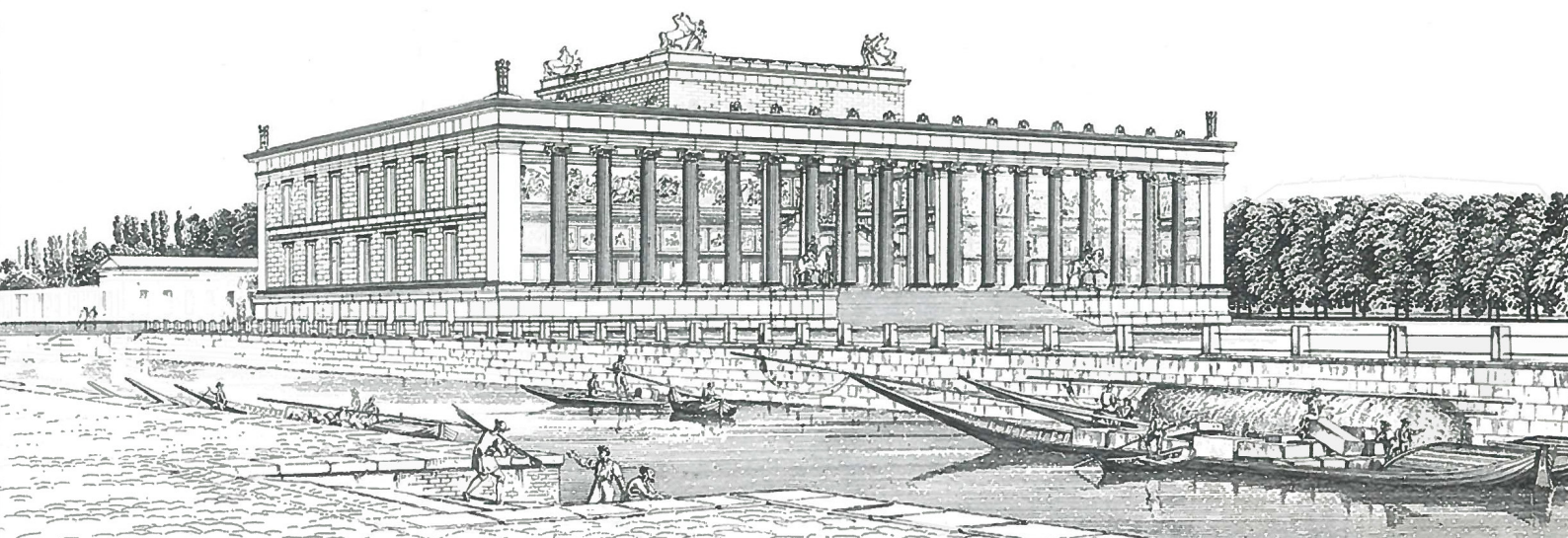
11

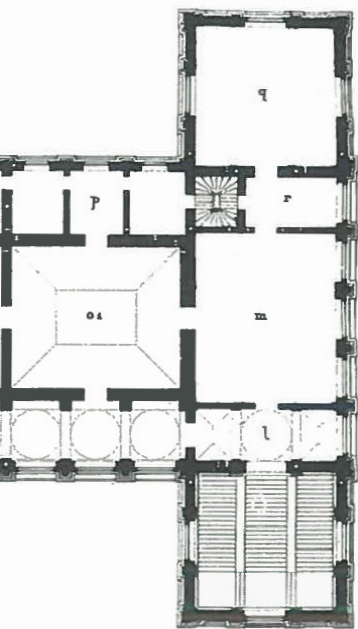
Pinakothek de
Munique, Leo
van Klenze,
1824-36, Planta



12, 13

Altes Museum,
Karl Friedrich
Schinkel, 1823-
30, Planta e
Ilustração





¹⁶ GUIMARÃES, Carlos; *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 2004, p.68

"A sua forma, inovadora e sem precedentes, afasta-se do museu-templo, antes se aproximando do tipo palácio urbano"

¹⁷ NAREDI-RAINER, Paul von; *Museum Buildings. A design manual*, 2004, p.22

¹⁸ *Idem*, p.22

No decorrer da construção da *Glyptothek* de Munique, Leo von Klenze, constrói a *Alte Pinakothek* (1926-1936) [11]. Detentora de características muito diferentes da anterior, destina-se a acolher exclusivamente pintura. É uma obra marcada por uma estrutura longitudinal, constituído por três alas paralelas. Esta obra afasta-se do museu-templo, como referencia Carlos Guimarães, e aproxima-se da ideia de Palácio Urbano.¹⁶

*Klenze pointed the way to the type of the modern picture gallery and, at the same time, turned away from the French museum designs canonized particularly by Durand, whose influence was still clearly perceptible not only in Klenze's design for the Glyptothek, but also in the design for the Altes Museum in Berlin that Karl Friedrich Schinkel was drafting at the time.*¹⁷

Um dos exemplos mais importantes, que surgiu na Alemanha, e que muitos autores consideram como um resumo das ideias do seu tempo, é atribuída ao arquiteto K.F.Schinkel. O *Altes Museum* (1823-1830) representa uma variação dos ensinamentos de Durand.

Pela primeira vez um edifício conseguiu reunir o equilíbrio entre a estética e o programa.

*Schinkel's Altes Museum is considered to be the building that definitively ennobled the task of museum- building because of its clear and memorable architecture that linked the functional with the sublime and permanently established the domed rotunda as a motif of museum architecture.*¹⁸

O *Altes Museum* [12, 13] reúne os ensinamentos de Durand, desenvolvendo o museu em torno de uma *rotunda*.

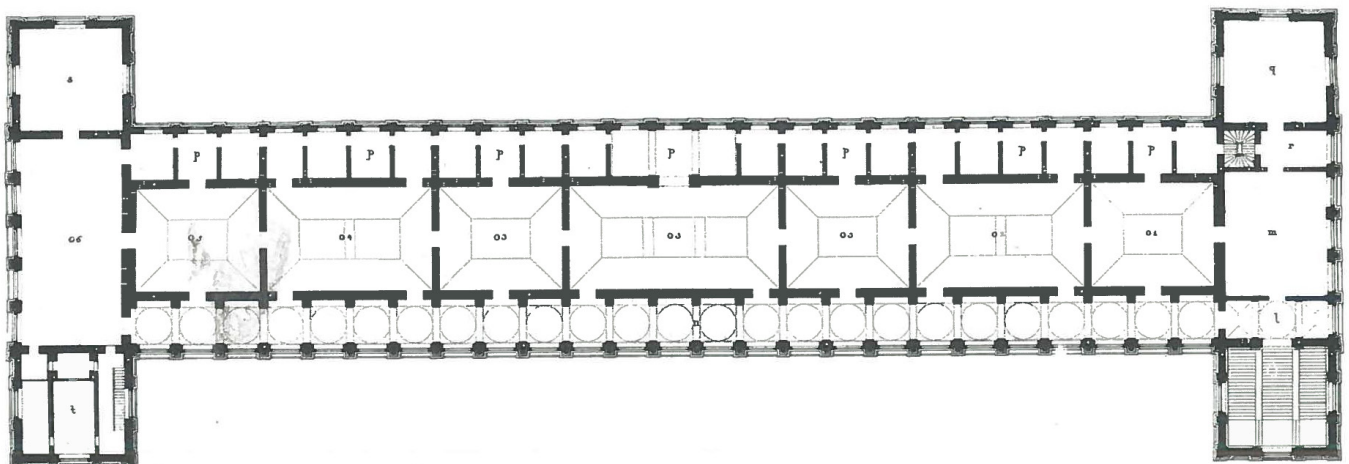
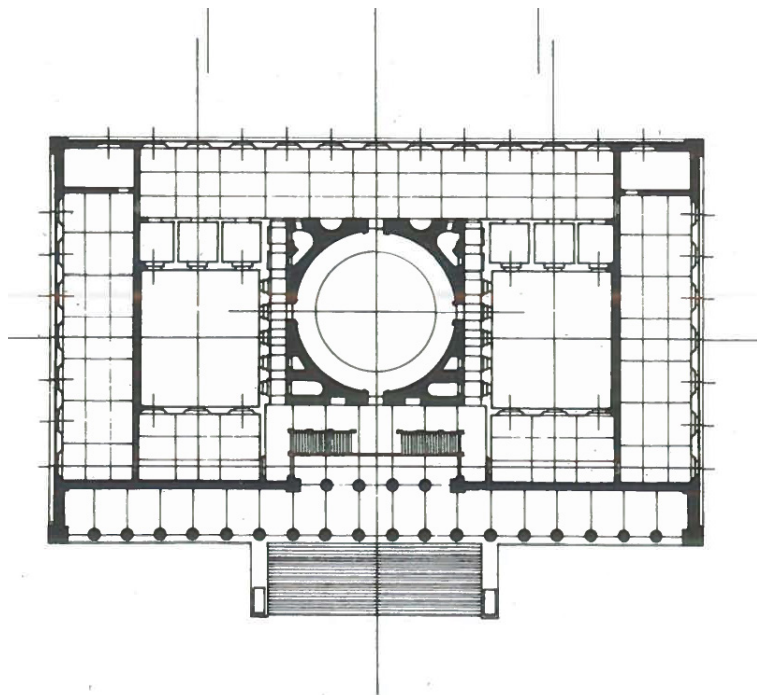
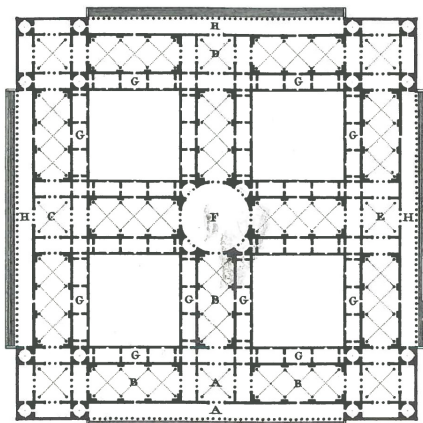
O museu inscreve-se numa planta rectangular, marcada por dois pátios e uma *rotunda* a eixo. A sala circular no centro do museu age como um *hall* dos museus de hoje, permitindo ligações axiais a outros espaços de circulação e de exposição.

A organização interna retoma três grandes temas da época: a galeria, o pátio/ claustro e a sala circular com cúpula.

Ao retomar o tema da galeria, o edifício articula percursos e áreas expositivas definidas por três naves (divididas por colunas), que permitem criar espaços intermédios para a exposição.

Na utilização de elementos construtivos estruturais- colunas-, como factores compositivos do próprio espaço, Shinkel assume uma posição

Galeria degli Uffizi-
 Giorgio Vasari,
 Museu Ideal- J.N.L.
 Durand, Alte
 Pinakothek- Leo
 von Klenze, Altes
 Museum- K.F.
 Shinkel



¹⁹ GUIMARÃES, Carlos; *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 2004, p.70

²⁰ *Idem*, p.69

(...) O museu não é mais museu-templo ou museu-palácio, é, antes de mais, museu, monumnto urbano qualificador da cidade.

²¹ RICO, Juan Carlos, *Museus, Arquitectura, Arte. Los Espacios Expositivos*, 1999, p.130,131

*que avança para além da repetição ou mera escolha de códigos estilísticos disponíveis, redefinindo e aproveitando material básico do construir para a modelação dos vários espaços.*¹⁹

Para além da inovação na composição arquitectónica, o museu destaca-se pela relação que estabelece com o espaço público e com a cidade. Segundo Carlos Guimarães,²⁰ o museu abandona a ideia de museu-templo ou museu-palácio e passa a ser o Museu - o monumento importante e catalisador da cidade.

A elevação do volume em relação ao solo e a fachada Neoclássica, que corresponde à largura total do museu, desenham um edifício monumental.

O *Altes Museum* desenha uma fachada em *stoa*, simbolizando a arquitectura grega e os templos - o edifício em cima da acrópole.

Analizados alguns dos mais importantes exemplos oitocentistas, desde o modelo teórico de J.N.L.Durand (1760-1834), a edifícios de K.F.Sinkel (1781-1841) e Leo von Klenze (1784-1864), sintetizamos a conjugação das três tipologias que, segundo Juan Carlos Rico,²¹ marcam os museus do século XIX: o museu-palácio (*Glyptothek* de Klenze, 1816-1830), a galeria pura (*Alte Pinakotek* de Klenze, 1823-36) e uma solução mista de salas/galeria e *rotunda* (*Altes Museum* de Schinkel, 1823-30); por outro lado Carlos Guimarães, *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, analisa como tipologias clássicas: a “galeria”, o “palácio” e o “templo”.

Em meados de Oitocentos, fica caracterizado, na totalidade, o novo edifício público.

Assim, surgem dois panoramas distintos: o museu-palácio, claramente com influências e tendências historicistas, em continuidade com a história, adaptada aos novos valores, atribuindo ao museu o carácter monumental e um segundo panorama caracterizado pelo surgimento de novos materiais e tecnologias, que permitem a criação de grandes espaços, em que a Exposição Universal em Londres (1851) constituiu uma influência importante.

**CONTINUIDADES,
RUPTURAS E
CONTRADIÇÕES
NO TEMA
ARQUITECTÓNICO-
MUSEU**

O MUSEU MODERNO E A RUPTURA COM OS MODELOS HISTORICISTAS- UMA REVISÃO TIPOLOGICA

É com base no novo arquétipo - Museu, que vão assentar as propostas da arquitectura moderna e contemporânea.

A primeira revisão tipológica, nas primeiras décadas do século xx, surge com o modernismo.

Se, por um lado, as vanguardas artísticas e arquitectónicas tomam o museu como um objecto de experimentação espacial e estético, de forma a incutir a abstração e a depuração, procurando reformular e, até rejeitar o novo arquétipo, por outro lado, os “novos” museus (com base modernista) não deixam de criar uma alusão aos elementos compositivos tradicionalmente associados à arquitectura do museu, tais como: a *enfilade*, o átrio/ *rotonda*, a iluminação zenital, a escadaria monumental, etc...

Durante as primeiras décadas do século XX, o contraste entre a metrópole americana (Estados Unidos da América) e a Europa eram acentuadas.

Como Carlos Guimarães afirma os Estados Unidos da América, grande metrópole americana, encontrava-se num momento de (...) *proliferação e que, concomitantemente, apostou na instituição museu como uma das vias de afirmação da jovem nação e das suas múltiplas raízes culturais*.²²

Apresentando, no início do século xx, inúmeros museus americanos inspirados nas realizações europeias do século anterior e permitindo perlongar as experiências desenvolvidas na metade de Oitocentos, museus como o *Metropolitan Museum* em Nova Iorque, o *Philadelphia Museum of Art*, e a *National Gallery* em Washington, apresentam novos materiais de construção e novas soluções construtivas, que permitiam inovar os espaços museográficos.

Como explica Stanilaus von Moos, estes grandes museus de construção compacta, enquandram-se numa lógica do “grande museu” do *Velho Mundo*.²³

Já a situação da Europa, na viragem do século e nas duas primeiras décadas, apresentava uma estruturação social de forma distinta da americana.

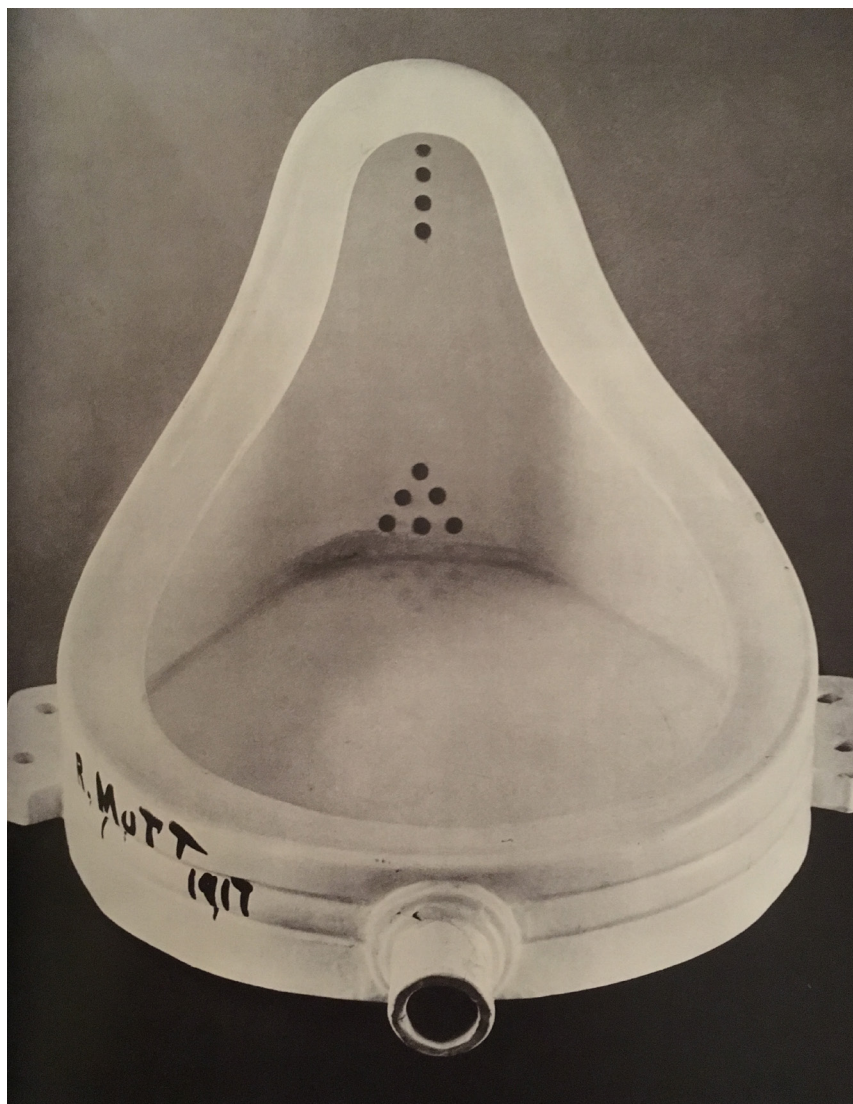
*Os problemas suscitados pelo desenvolvimento industrial e urbano, com todas as suas ramificações no campo do social, da produção de novos artefactos e a emergência de usos que colocavam questões de organização e funcionamento até há pouco tempo inimagináveis, motivavam tensões nas sociedades europeias.*²⁴

A procura de respostas a novos problemas levam os movimentos da vanguarda a reflectir e, conseqüentemente, à procura do *novo* que, reformula-se a continuidade histórica com o passado ou procura-se um corte radical.

²² GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 20004, p.89

²³ MOOS, Stanilaus von, *Museu para o novo milénio*, 1999, p.20

²⁴ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 20004 p.98



15
Marcel
Duchamp,
A Fonte, 1917

Quer isto dizer, (...)os primeiros depararam com o esgotamento das práticas entendidas como ecléticas e historicistas (...) demolidoras quanto à impossibilidade de responder a uma situação que reclamava uma criatividade; os segundos experimentavam caminhos de radicalidade (...) numa obstinada vontade de descoberta.²⁵

²⁵ Idem, p.98

Assim, o início do século xx encontra-se marcado por declarações anti-museu. No Manifesto Futurista de Marinetti, publicado em 1909, já se proclamava o fim dos museus, comparando-os com “cemitérios” que albergavam obras de arte nocivas para os novos valores da modernidade.

*Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e esculturas, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas!*²⁶

²⁶ MARINETTI, F.T; *Manifesto Futurista*, 1909

A discussão anti-museu vai estar presente no nascimento da arte moderna. Segundo o teórico Maurice Besset²⁷, a arte moderna inicia-se, na primeira década do século xx, nomeadamente, com as pinturas de Picasso e Braque, ou com a obra *A Fonte* [15], do artista Marcel Duchamp.

²⁷ BESSET, Maurice, *Obras, espacio, miradas. El museo en la história del arte contemporáneo*, p.39

O mictório exposto pelo artista é revelador de uma nova época, marcada por mudanças no pensamento artístico, reformulando o valor da arte e demonstrando que a arte é criada pelo público e pela instituição.

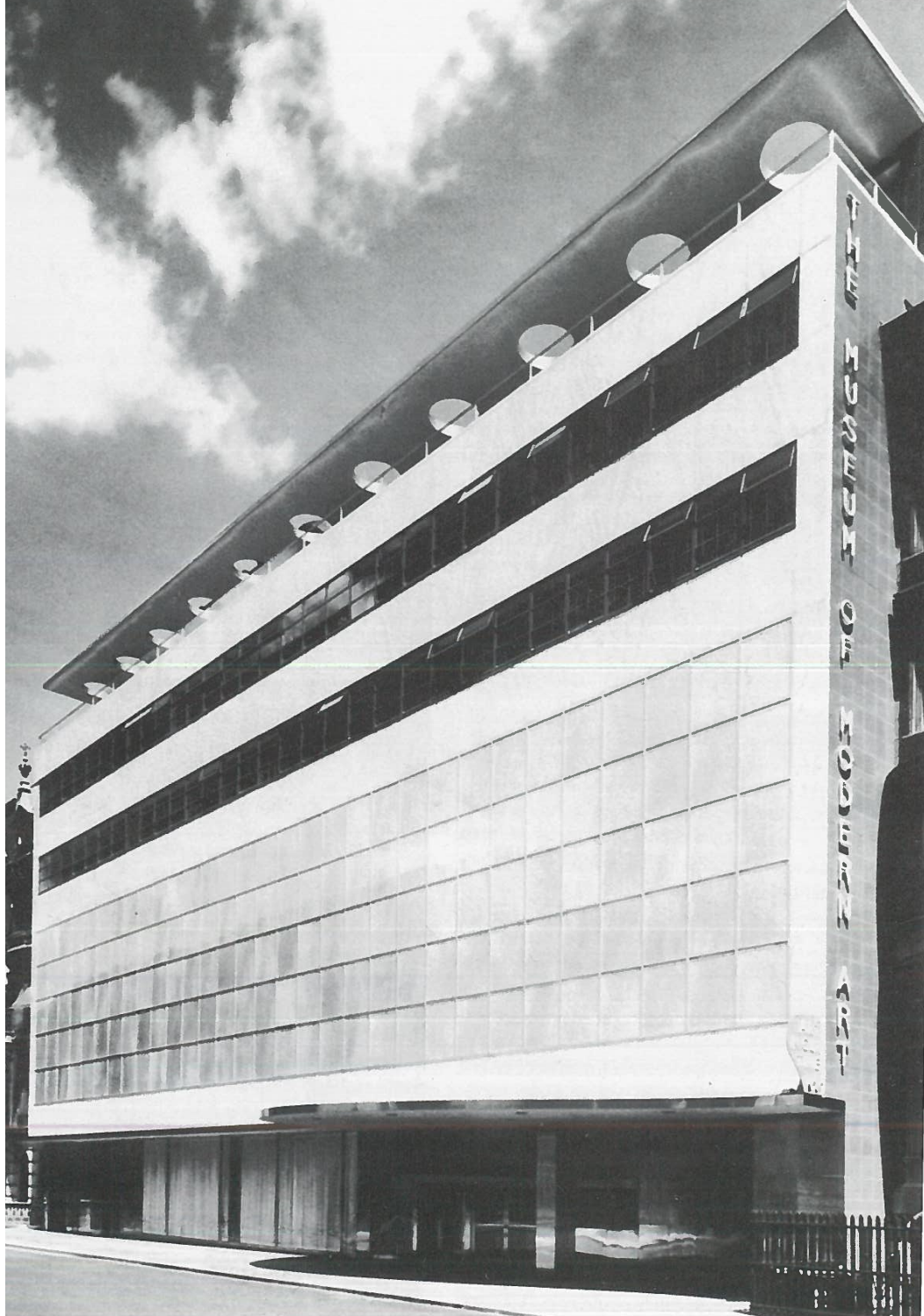
Nesta perspectiva, se a arte sofre transformação, também a instituição museu deve alterar a sua museografia e, por isso, alguns dos artistas, tais como, o suprematista russo El Lissitzky e o simbolista francês Paul Valéry vêm a encarar o museu como um programa decadente.

É nos “velhos” modelos, mencionado anteriormente na dissertação, que Lampugnani, situa o *Altes Museum* (museu do “velho mundo”) e as novas vanguardas o criticam, comparando-o a “mausoléus” de academismo incapaz de conter a dinâmica que a arte moderna vinha a propor.

Esta discussão das vanguardas é interrompida, de certa forma, com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), traduzindo-se em mudanças profundas na arquitectura, na arte e na sociedade em geral.

Após a Primeira Guerra Mundial, Le Corbusier (1925) retoma, em certo sen-

The Museum
of Modern Art
(MOMA), Nova
Iorque, 1939



tido, a ideia exposta por Marinetti, onde acusa os museus de omitir factos, de confundir e dissimular. Também, o modernista Lúcio Costa, numa viagem à Europa (1926), denuncia o “velho” modelo, dando a opinião do *Musée du Louvre*. Numa carta dirigida à sua mãe declara:

*Levei dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu-Prefiro apreciar as obras de arte em palácios e antigos hotéis. É menos catalogada, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada quadro de perto, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade desvaloriza... E os velhos guardas que se arrastam naquela atmosfera de catacumba, de coisa morta...*²⁸

²⁸ COSTA, Lúcio, cit.in KIEFER, Flávio, *Arquitectura de Museus*, 2000,p.18

Contrariamente ao que poderia acontecer, o século xx revela uma nova atitude. O museu vai afirmar-se com conceitos e práticas novas, abandonando o discurso museológico das academias e aproximando-se das vertentes mais experimentais ou laboratoriais que a produção artística exigia.

Simultaneamente, século xx, abarca uma dinâmica crescente de uma produção artística, tendo as feiras de exposição internacionais constituído um importante meio de divulgação por parte das vanguardas. A exposição *Armory Show*(1913), realizada em Nova Iorque e Chicago, impulsiona a criação de espaços expositivos mais flexíveis que os museus tradicionais possuíam.

Como resultado destas exposições internacionais, o *Kunsthalle Museum* de Berne (1918), integrado no modelo das *kunsthau*s e *kunsthalle*, surgido no eixo Suíça-Alemanha, tem uma enorme importância para o desenvolvimento do espaço expositivo.

*O modelo das kunsthau*s e *kunsthalle* (...) teria (...) uma enorme influência na revisão dos programas arquitectónicos e museográficos a partir dos anos 60, estimulando a pesquisa de novas soluções espaciais e conceptuais para os museus e centros de arte contemporânea, com a introdução de critérios de versatilidade que ainda hoje constituem importantes premissas de projecto, tanto para arquitectos, como para curadores e museólogos.²⁹

²⁹ BARRANHA, Helena, *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal : da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, p.22

Como referenciado, na primeira metade do século xx, após a Segunda Guerra Mundial, a América tinha assumido a sua posição no campo artístico e arquitectónico. Muitos dos artistas e intelectuais europeus, que se estabeleciam nas

metrópoles culturais de Paris e Berlim, admirados em Nova Iorque por grandes colecionadores e galeristas, viram-se obrigados a procurar exílio nos Estados Unidos da América, fazendo difundir a arte europeia nas cidades americanas, nomeadamente em Nova Iorque.

É na grande metrópole norte americana que surge o MOMA (*Museum of Modern Art*)[16], em 1929, projectado por Goodwin e Stone. Caracterizado pelo exterior, como um objecto paralelepípedo de quatro pisos, compacto, contrariamente ao interior que se revela despojado, labiríntico e branco. O volume adquir uma densidade vertical imposta pela malha da cidade Nova Iorque, naquele que é o primeiro museu organizado verticalmente.

Tornou-se o primeiro museu moderno da arte ocidental, com interesse, por parte das vanguardas artísticas, que as elites financeiras de Nova Iorque financiavam.

Através do projecto expositivo, *Art in Our Time* realizado por Alfred Barr, consegue-se perceber o sentido próprio do novo modelo “white cube”. A exposição antecipava a vertente “experimental” e “laboratorial”. As salas expositivas não tinham contacto com exterior e possuíam iluminação artificial.

O MOMA apresentava-se como uma excepção no programa museológico/museográfico norte-americano.

Depois de Schinkel ter sintetizado o grande modelo museológico de Oitocentos, que veio a ser considerado por muitos como a síntese do novo arquétipo, a América gerava, 150 anos mais tarde, o novo modelo para a arquitectura museológica na cultura ocidental.

Como esclarece Carlos Guimarães, os modernos pretendiam cruzar a Arquitectura Racional com influências de outra ordem: formal, ideológico-programático, técnica e histórica.

Formal pela incorporação das influências do neoplasticismo e da poética cubista, pelo abandono da composição fechada e da simetria, essenciais à exploração da planta livre e reformulação das relações funcionais entre as partes. Ideológico-programático pelo alinhamento na recusa do historicismo, se não da História, numa conjugação de desejos (programas) de resposta às novas necessidades emergentes da sociedade industrial. Técnica e histórica pela valorização da técnica como meio de expressão das respostas a um tempo de exigências massificantes, e necessariamente histórica pela inevitabilidade de, numa reinterpretação crítica, trabalhar com alguns dos seus parametro e legados, dos quais, no campo arquitectónico, a Função foi um deles. ³⁰

³⁰ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 20004, p.100

Embora estas manifestações ocupassem os primeiros anos do século xx, é preciso esperar até à década de 30, para que os valores e inovações das vanguardas modernistas se reflitam no Museu.

No mesmo ano, em que se constrói o MOMA, Mies van der Rohe é convidado para construir um pavilhão no âmbito da Exposição Universal de Barcelona. Não sendo um edifício com cariz museológico e sem programa, o Pavilhão de Barcelona [17] representa o manifesto do arquitecto, no qual pretende defender e assumir uma nova arquitectura. Ao idealizar uma nova expressão, empregando novos materiais e novos conceitos plásticos, abre um novo caminho à arquitectura que se viria a reflectir no tema - Museu.

Considerada por Carlos Guimarães *uma síntese de várias influências e experimentalismos- dos quais as referências à poética do neoplasticismo e em particular do movimento De Stijl, e as que lembram a lógica de Loos na recusa de ornamento- actua como manifesto e demonstração, preanunciando a possibilidade de novos caminhos na conformação dos espaços expositivos.*³¹

Embora muitos autores mencionem a influência neoplasticista na sua obra, Mies van der Rohe, numa entrevista publicada, viria a negar as afirmações por parte dos críticos de arte.

Muitos críticos de arte afirmam que a sua obra tem influência do De Stijl, de Theo van Doesburg.

*Mies: Isto não tem nenhum sentido. (...) Nunca me interessaram as idéias formalistas. Inclusive era totalmente contrário a Kasimir Malévich. Estava interessado em construção, não em jogo formal.*³²

O edifício surge como um objecto solto e mínimo na paisagem, sem muros, completamente transparente e com uma nova realidade construtiva, importante para o arquitecto.

Nos anos 30, instaurou-se a premissa “forma versus função”, quer isto dizer que a preocupação principal foi transferida para o plano organizacional e para a hierarquia das funções.

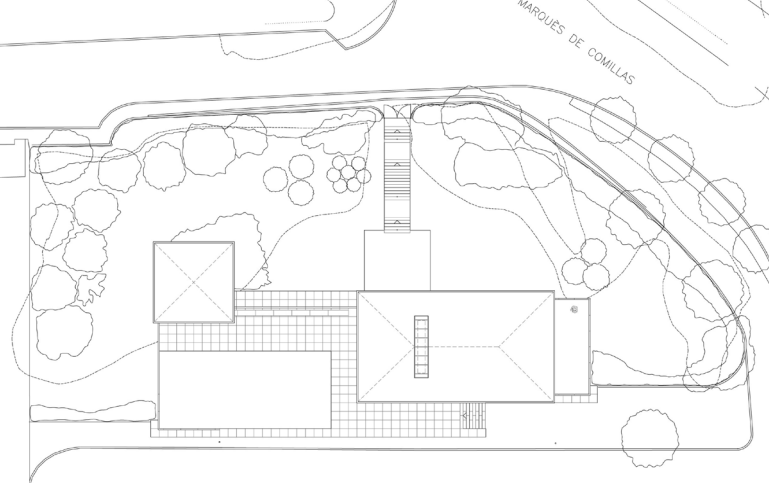
A palavra “infra-estrutura” passa a ser cada vez mais usada. Num texto de Stanislaw von Moos,³³ este menciona um crítico francês (Frédéric Edelman, “L’architecture de la maison des musées”) que sintetiza o arquétipo do museu moderno em três componentes: estruturas de acolhimento, espaços próprios para exposição e, por último, espaços de escritórios/administração/oficinas/depósitos, conservação, etc.

³¹ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 20004, p. 106

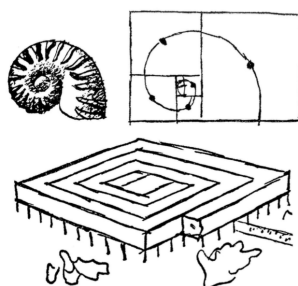
³² Excerto da conversa nº 2, publicada em *Conversas com Mies van der Rohe*, editado por Moisés Puente, 2006, p.41,43

³³ MOOS, Stanislaw von, *Museus para um novo milénio*, 1999, p.22

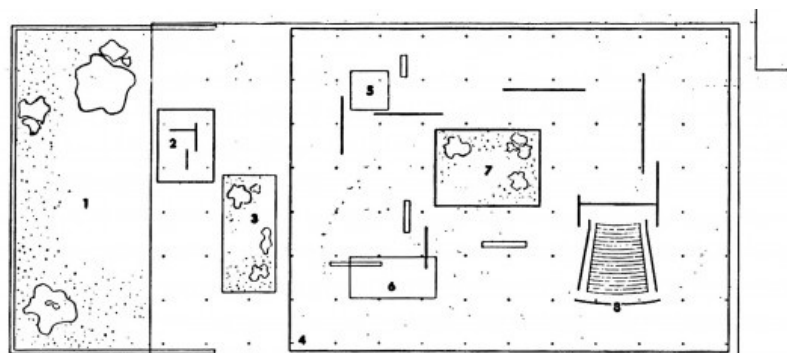
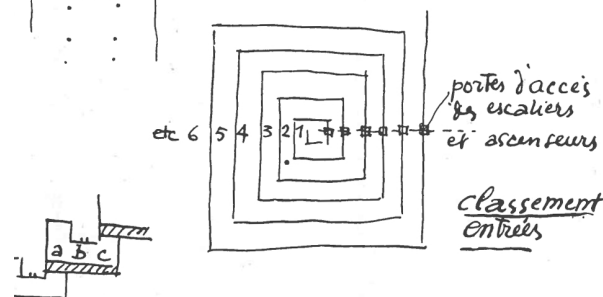
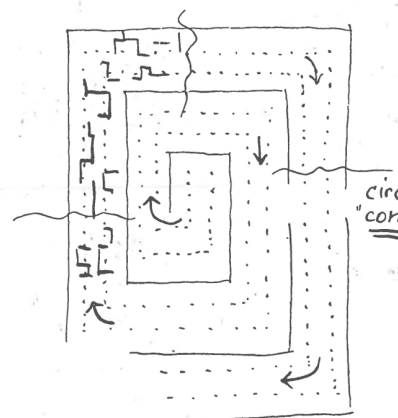
(...) Um crítico francês afirmava recentemente que o arquétipo o museu moderno era composto de três componentes:
1- estruturas de acolhimento (...)
2- espaços próprios para exposição (...)
3- escritórios, administração, oficinas, depósitos, conservação, etc.



17
Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe, da esquerda para direita: Planta de cobertura



18
Museu de Crescimento Ilimitado, Le Corbusier



19
Museu para uma cidade pequena, Mies van der Rohe

sitos.

O museu deveria resultar da combinação destas três funções. Robert Venturi vem referir que *no museu do século XIX, a proporção dos espaços reservados à arte para o espaço restante era de 9:1; hoje a relação é sensivelmente de 1:2, quer isto dizer que só cerca de um terço da totalidade do espaço existente serve para apresentação da arte.*³⁴

³⁴ VENTURI, Robert; *From Intervention to Convention in Architecture. The Tenth Thomas Cubitt Lecture at the Royal Society of Art*, 1988, p.89-103

No Museu de Crescimento Ilimitado (1931), Le Corbusier dá forma ao conceito “máquina de expor”, com referências claras ao *Musée Mondial*³⁵(1929).

O afastamento da forma piramidal permitiu ao Museu de Crescimento Ilimitado [18] alcançar a modernidade desejada, dando origem a um novo modelo museográfico que resultava da conjugação de dois conceitos espaciais: a espiral e o labirinto. A espiral expressava a ideia defendida pelo arquitecto, segundo o qual deveria permitir um crescimento evolutivo a partir do núcleo central; o labirinto pressupunha a colocação de exposições cruzadas que permitisse projectar os planos em várias direcções, com níveis e pés-direitos distintos.

O museu foi projectado de forma estandardizada para dar resposta aos problemas de flexibilidade e ampliação que os Museus Clássicos apresentavam.

*Pensato come costruzione standardizzata su un modulo quadrato di 7 metri di lato, fatta di elementi ripetuti e ripetibili (...) il museo a crescita illimitata si qualifica come soluzione effettivamente innovativa ai problemi di flessibilità e ampliabilità che preoccupano i museologi.*³⁶

A ideia de museu destacou-se por apresentar uma solução inovadora para os problemas que acompanhavam o museu desde a sua afirmação enquanto novo tema arquitectónico.

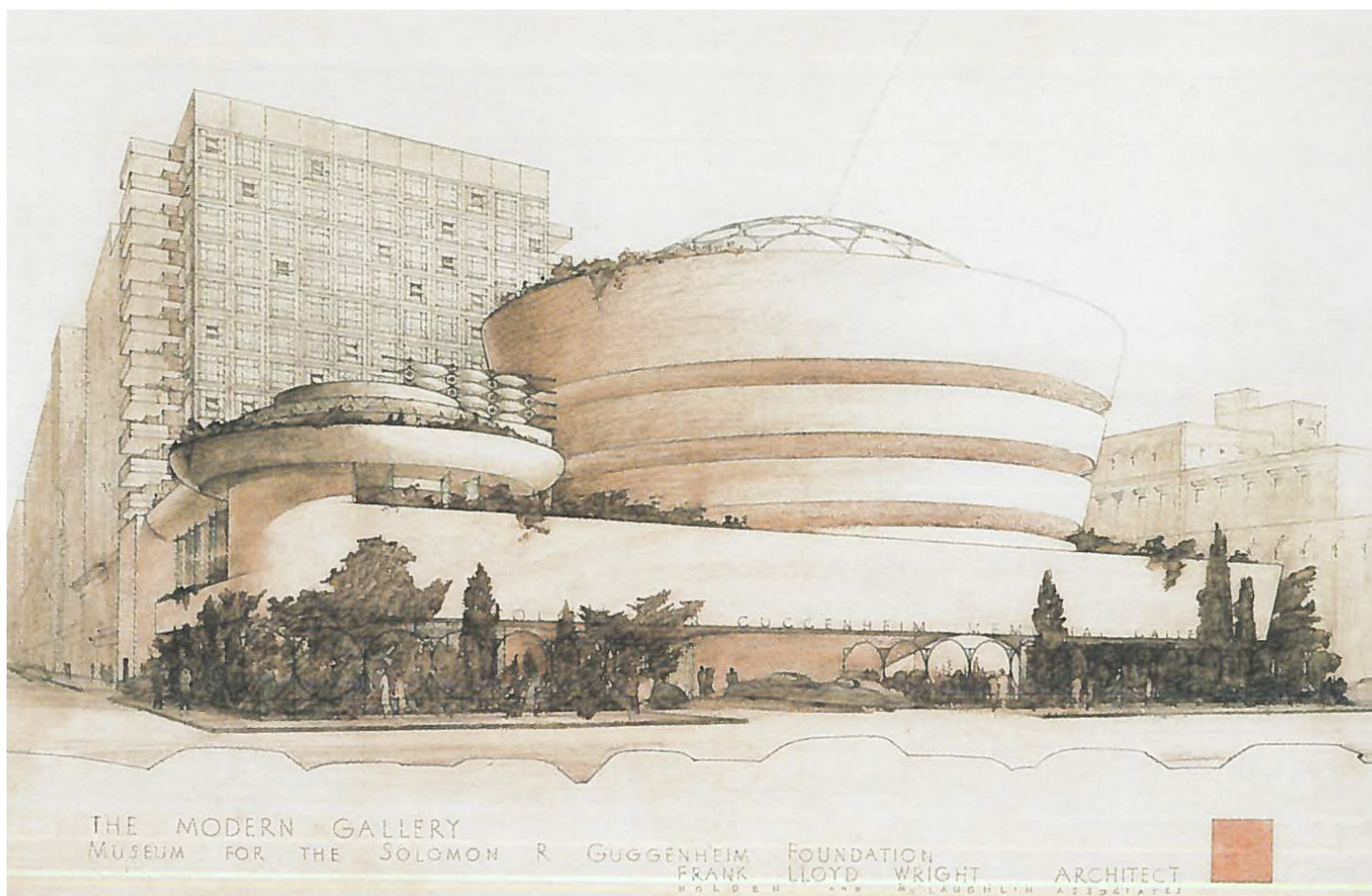
Onze anos mais tarde, a proposta teorizada por Mies van der Rohe, a convite de uma revista de arquitectura, tinha o intuito de estudar novas tipologias para as cidades do futuro e antecipar a definição de Museu Contemporâneo.

O Museu para uma Cidade Pequena [19] era desenhado num só piso, de planta rectangular, apenas com os elementos estruturais de apoio à cobertura, que não interferiam com o espaço interior. A sala de exposição resumia-se a um grande espaço envidraçado, lembrando o Pavilhão de Barcelona e estabelecendo um forte ligação com o exterior. Ao contrário de Le Corbusier, que focava o percurso na obra, Mies pretendia estabelecer um diálogo entre a natureza e a exposição.

As propostas elaboradas por Le Corbusier e Mies van der Rohe representam

³⁵ Desenvolve-se em torno de um espaço central gerador da composição e de onde parte a galeria em espiral. A volumetria em pirâmide escalonada era uma materialização extrema deste conceito traduzia a redução do museu à condição de percurso.

³⁶ PERESSUT, Luca Basso; *Musei: architettura 1990-2000*, 1999, p.23



³⁷ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 20004, p.112

respectivamente o *Método e o Arquétipo*³⁷, questionando a caixa fechada do museu que vinha a ser elaborada pelo MOMA.

Entre estes dois projectos museológicos elaborados, o arquiteto Henry Van de Velde, projeta o Kroller-Muller (1937-1938).

*Los museos de um solo piso son una convincente novedad del siglo XX. El primer ejemplo de categoria es el Kroller-Muller Museum de Otterlo, em Holanda.*³⁸

³⁸ PERESSUT, Luca Basso; *Musei: architettura 1990-2000*, 1999, p.164

Assumindo os valores da arquitectura *loosiana* e da escola holandesa, numa recusa ao ornamento e com paredes cegas, o edifício apresenta características singulares de referência para futuros museus. Organizado em um só piso, localizado num parque, implanta-se como um objecto solto, fechando-se sobre si mesmo, recusando a relação entre interior e exterior.

Estruturado segundo uma axialidade Clássica compositiva, estende-se segundo um eixo longitudinal numa sequência de espaços pavilhonares. O edifício resume-se a dois braços longitudinais simétricos que partem de um átrio central cruciforme onde se desenvolve um percurso às pequenas salas expositivas. O pátio distribuidor lembra o esquema compositivo do *Altes Museum*.

O projecto *Kroller-Muller* vive de contrastes. Se, por um lado, adopta a poética modernista, representado através do tratamento das superfícies neutras, por outro lado, reinterpreta as propostas de Durand e Schinkel, através dos espaços-pátio.

*Pela primeira vez na história dos museus ocidentais, o contentor tornava-se tão controverso quanto o próprio conteúdo, facto que motivaria um aceso debate (...). O paradigma do museu modernista associava-se agora a um novo modelo: o museu ícone- monumental, escultórico, auto-referenciado.*³⁹

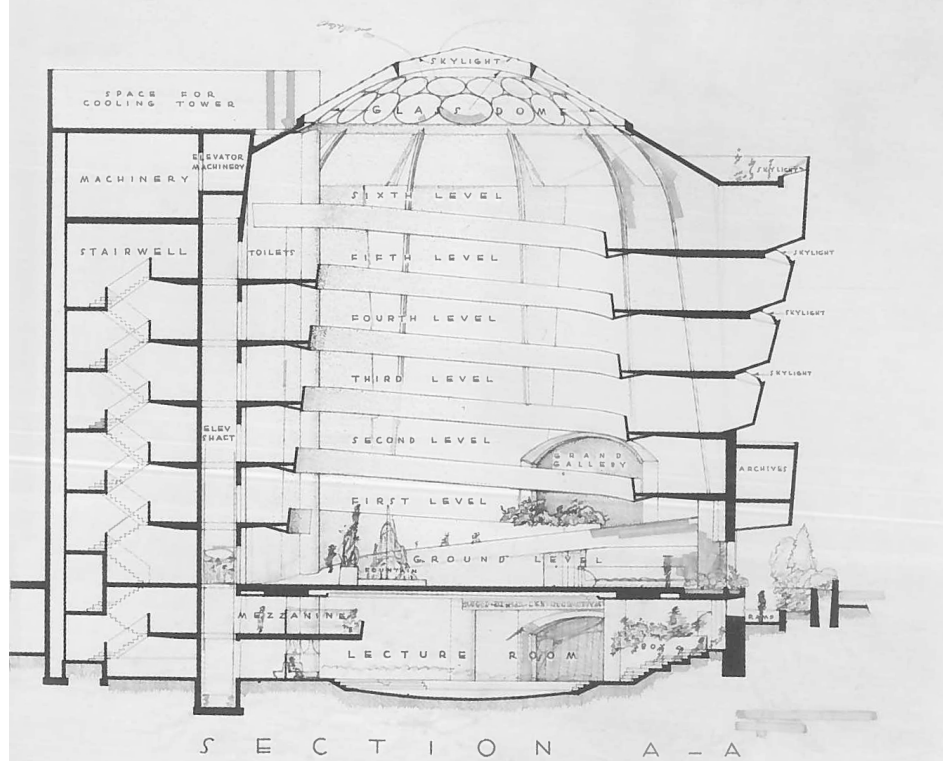
³⁹ GRANDE, Nuno; *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*, 2009, p.8

Retomando o contexto norte-americano, a década 40 presenteou o modernismo com uma obra de características singulares, o *Guggenheim Museum* (1943-1959), projectado por Frank Lloyd Wright com a finalidade de albergar a colecção *Guggenheim* [20].

A adopção de uma postura museu-templo por parte de Hilla Rebay e Frank Lloyd Wright representa uma componente importante para a idealização desta obra. Uma das características singulares é a forma como o museu se implanta no terreno. Partindo de um lote urbano com leis precisas e restritas, o museu opta por uma forma em espiral disposta na vertical, contrariamente aos edifi-

Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, secção do museu

21



Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, vista para a E 88th St.

22



cios caixa que formam a cidade.

No interior, o edifício revela-se a partir do centro, dando a conhecer o percurso-expositivo. O espaço central, contrariamente ao espaço vazio idealizado por Schinkel no *Altes Museum*, reveste-se de significado com uma nova identidade formal e funcional, afirmando-se como lugar de arte.

O espaço central do museu, iluminado zenitalmente, é indissociável do percurso-expositivo em espiral, possibilitando ao observador uma visão panorâmica do museu e, por sua vez, privilegiando o movimento descendente.

*Con toda seguridad causa impresión, pero también es en casi todos sus aspectos lo que no debe ser un museo. Después de todo es un monumento y la rampa en espiral que uno se ve forzado a descender no permite movimientos de retroceso al libre deseo de cada uno constituyen el sabor de la visita a los museos.*⁴⁰

⁴⁰ PEVSNER, Nikolaus; *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, 1980, p.164

Contudo, esta opção organizacional, funcional e estética viria a ser questionada por James Jonhson Sweeney, na inflexível defesa da rampa e da inclinação das paredes como suporte para as obras de arte.

O *Guggenheim Museum* [21,22] de Nova Iorque, pensado como *museu-templo*, transformando-se em monumento e, por último, visto como um *museu ícone*⁴¹, encerra a transformação tipológica que temos vindo a falar e deixa adivinhar as futuras construções museológicas que viriam a surgir nas décadas pós-Guerras.

⁴¹ GRANDE, Nuno; *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*, p.12, 2009

RECONSTRUÇÃO EUROPEIA PÓS- 45 E AS NOVAS METRÓPOLES CULTURAIS

A partir de 1945, a Europa procura reconstruir o seu projecto de Modernidade. Por um lado, cria mecanismos de regulamentação democrática nos diversos Estados e, por outro lado fala-se da produção em série, pela necessidade urgente de erguer cidades destruídas pela guerra.

A reconstrução europeia pós-guerra (1945), abarca problemáticas que se traduzem no pensamento arquitectónico, dando origem a discussões assentes nos dois grandes temas “alojamento mínimo” e “cidade funcional”, temas presentes nos Congressos Internacionais da Arquitectura Moderna (CIAM).

Se na Europa as discussões assentam nestes grandes temas, em Nova Iorque e fruto do exílio provocado pela guerra, os arquitectos procuram um novo simbolismo monumental para a cidade moderna, influenciados pela nova escala urbana do *Novo Mundo*.⁴²

É neste sentido que surge o ensaio *The need for a New Monumentality* (1944) publicado por Sigfried Giedion. No texto, os autores defendem a criação de novos equipamentos colectivos, monumentos que façam parte integrante dos esquemas e dos tecidos urbanos. Partindo do texto publicado por Giedion, Anthony Vidler analisa a relação entre *Monument, Memory and Modernism*, explicitando que os novos equipamentos culturais, construídos em países ocidentais devem expressar uma memória colectiva em reconstrução. É neste sentido que, ao longo da década de 50 e 60, os equipamentos culturais vêm a ter denominação de “catedrais urbanas”.

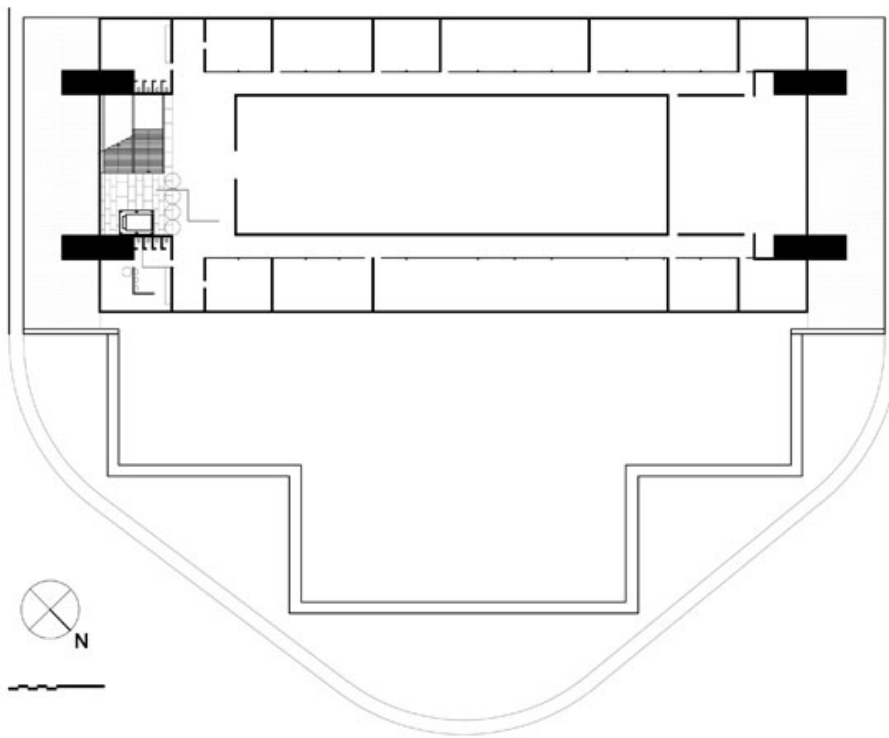
Como menciona Nuno Grande, *aos arquitectos modernos impunha-se agora, após quase três décadas de experimentação formal e tipológica, um pragmatismo tectónico e um apuro tecnológico, mais dirigido à efectiva e urgente construção de uma sociedade do bem-estar, igualitária e colectivista, do que à formulação de manifestos ou utopias de vanguarda*.⁴³

Nas décadas de 50 e 60, na Europa e nos Estados Unidos, assiste-se ao surgimento de museus e centros de arte, que integravam o novo arquétipo modernista e que Jesús Pedro Lorente apelidou de *MoMAisme and the modernista white cube*, descrito no ensaio intitulado *Cathedrals of Urban Modernity*.

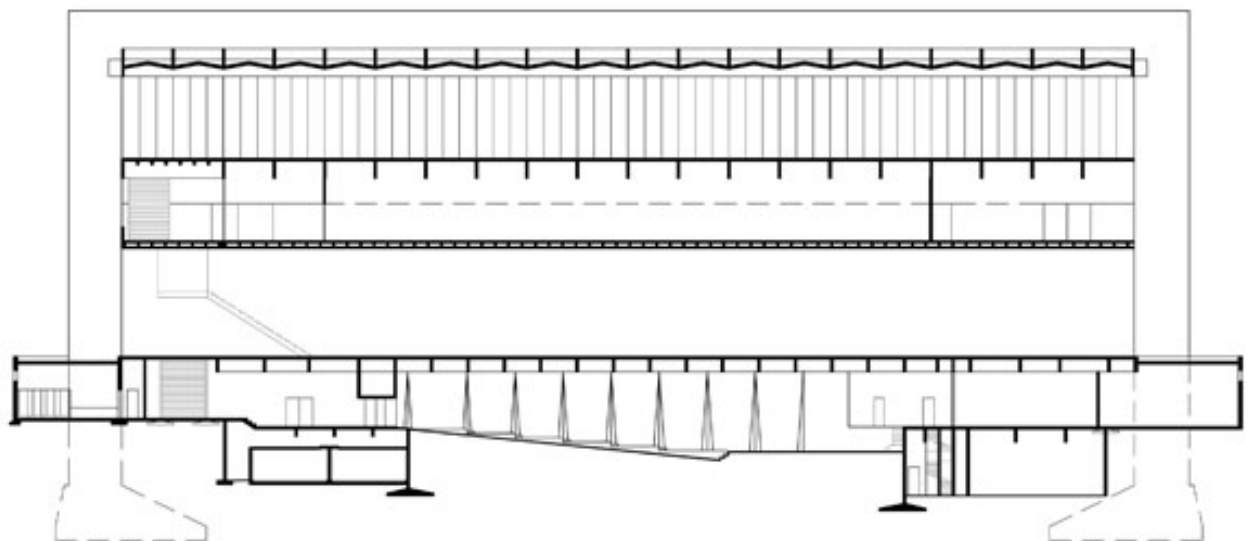
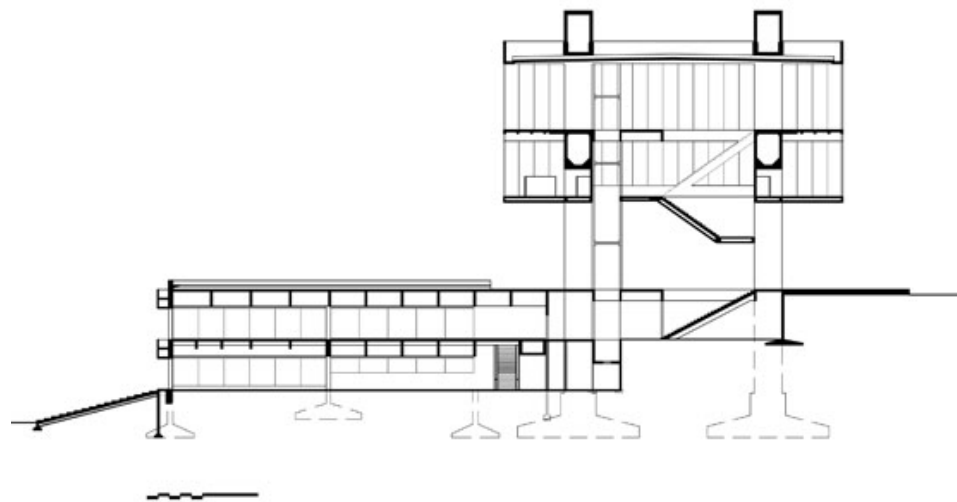
The culmination of MoMA's international projection- and US cultural influence- was the creation in Japan and Western Europe of innumerable new “museums of modern art” emulating that of New York and enshrining international- mostly American- Abstract and Pop Art. They were typically housed in International Style buildings whose angularity was re-

⁴² GRANDE, Nuno; *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, 2009, p.40

⁴³ *Idem*, p.51



23
 Museu de Arte de
 São Paulo (MASP),
 Lina Bo Bardi. Plan-
 ta de terceiro piso,
 corte transversal,
 corte longitudinal,



*lieved by a garden with sculptures- like the one designed by John McAndrew for MoMA- while their inner space looked antiseptic as a laboratory and acted like a modernista sanctuary, a mystifying white cube.*⁴⁴

⁴³ LORENTE, J.PEDRO, *Abandonment or persistente of previous patterns. MoMA-ismo and the modernista "white cube", in Cathedrals of Urban Modernity, The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930, 1998, p.240*

Como se observa, o *white cube* generaliza-se como um “modelo” a instaurar nos espaços museológicos, a expansão desta “linguagem” estética acontece sob influência económica e cultural dos EUA e das instituições no auxílio aos países em processo de reconstrução; como Alemanha, Japão e Itália.

O MOMA vai desempenhar um importante papel na divulgação / organização de eventos que decorrem na década de 50, tornando-se num objecto de propaganda dos Estados Unidos da América na Europa. O mundo ocidental ganha como referência o modelo *museu reduto*⁴⁴, que se designava como- um espaço cerrado, introspectivo e límpido.

Tal como MOMA, o museu projectado por Lina Bo Bardi surge como um espaço neutro e livre de constrangimentos. Por outro lado, se o MOMA surge confinado a um lote urbano da cidade, Lina Bo Bardi tem a oportunidade de assumir o tecido urbano como um espaço fluído e livre para o uso da comunidade.

Construído em plena Ditadura Militar (1964-1985), o MASP[23] (Museu de Arte de São Paulo- 1957) transportava o espírito de contracultura e permitia difundir o quotidiano da vida brasileira.

O museu afirma-se pela sua configuração arquitectónica e estrutural.

Consiste num volume paralelepípedo, suportado por duas vigas-ponte, afirmadas com uma cor forte (vermelha), que permite levantar o volume ocupado com as galerias de pintura e de exposições temporárias.

O edifício organiza-se em duas partes, *uma totalmente elevada, aérea, cristalina e outra semi- enterrada, rodeada de jardins e de vegetação. Com esta atitude cria e qualifica o vazio.*⁴⁵

O volume elevado surge *liso, polido, racional, industrial; no de baixo, dá-se lugar ao texturizado, carnoso, irregular, natural. (...) O intervalo, o vazio, o vácuo do belvedere estabelece a tensão continua entre ambos.*⁴⁶

Deixa uma área livre capaz de interagir com a cidade, *configura o lugar de encontro, de troca, praça pública, ágora democrática, espaço aberto para manifestações colectivas de diversos tipos, lugar de jogo sem fim. (...). O vazio de Lina (...) é o único momento de respiração e de pausa em meio a essa longa avenida.*⁴⁷

A nível interior, Lina Bo Bardi concebe uma museografia impactante e polémica que consiste num sistema expositivo que visa libertar as paredes, colocando as obras no espaço. Para isso, desenvolve o denominado “caveleiro de

⁴⁴ GRANDE, Nuno; *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*, 2009, p.8

⁴⁵ OLIVEIRA, Olivia, *Lina Bo Bardi, Subtis, Substâncias da Arquitectura*, 2006, p.259

⁴⁶ *Idem*, p.265

⁴⁷ *Idem*, p.261



cristal”[24], fazendo flutuar as obras num universo de luz.

A arquitecta italiana pretende um museu que proteja-se as obras, como objectos de valor- função do museu tradicional mas, por outro lado, pretendia assumi-las como parte da vida quotidiana.

Lina contraria a ideia de que as obras expostas no museu são apenas para contemplação, sem uso e com todos os limites impostos pelas instituições, mas que o museu deve ser entendido como local de experimentação, com papel responsável na sociedade.

*O público deixa de ser apenas um consumidor para passar a estar envolvido em todo o ambiente que o rodeia e simultaneamente ampliar o seu conhecimento acerca das obras de arte uma vez que é provocado para assumir uma atitude de questionamento perante o que observa é uma atitude idêntica àquela buscada pelo teatro brechtiano onde o espectador não é mais somente um consumidor; mas deve também produzir (...) uma atitude que sobrepeça os interesses particulares e que lhes permita compreender o que consomem.*⁴⁸

⁴⁸ OLIVEIRA, Olivia, *Lina Bo Bardi, Subtis, Substâncias da Arquitectura*, 2006, p.281

A lógica expositiva inerente ao espaço criado por Lina Bo Bardi estabelece uma aproximação ao museu imaginário de André Malraux. No seu ensaio de 1947, o museu é analisado como um lugar para a preservação da memória, propondo uma (...) certa democratização tanto da arte quanto do olhar, tendo em mente, para o observador, que naquele espaço se encontram visões do passado, já consolidadas; do presente; em construção; e do futuro, a serem formadas.⁴⁹

⁴⁹ AZZI, C.F, *Museus reais e imaginários: A metamorfose da arte na obra de André Malraux*, Instituto Brasileiro de Museus, Ouro Preto, MG, Brasil, p.233

*(...) o museu imaginário é um espaço que nos habita, muito mais do que o habitamos, ao contrário do museu tradicional.*⁵⁰

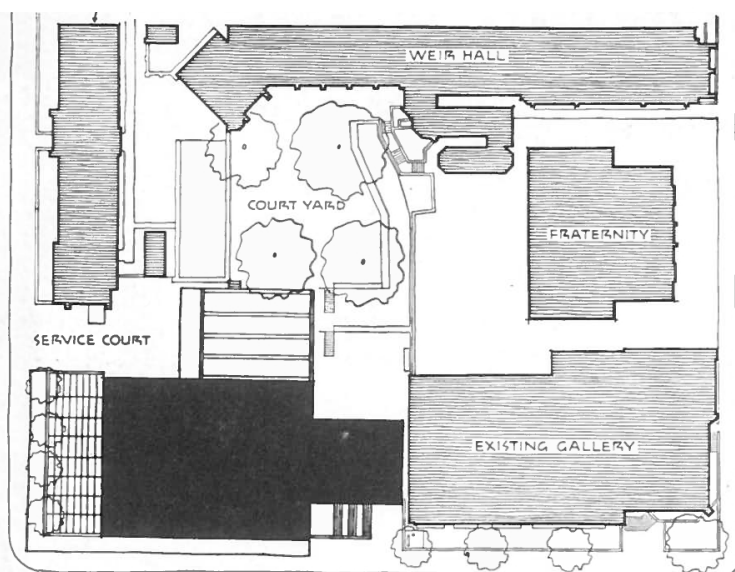
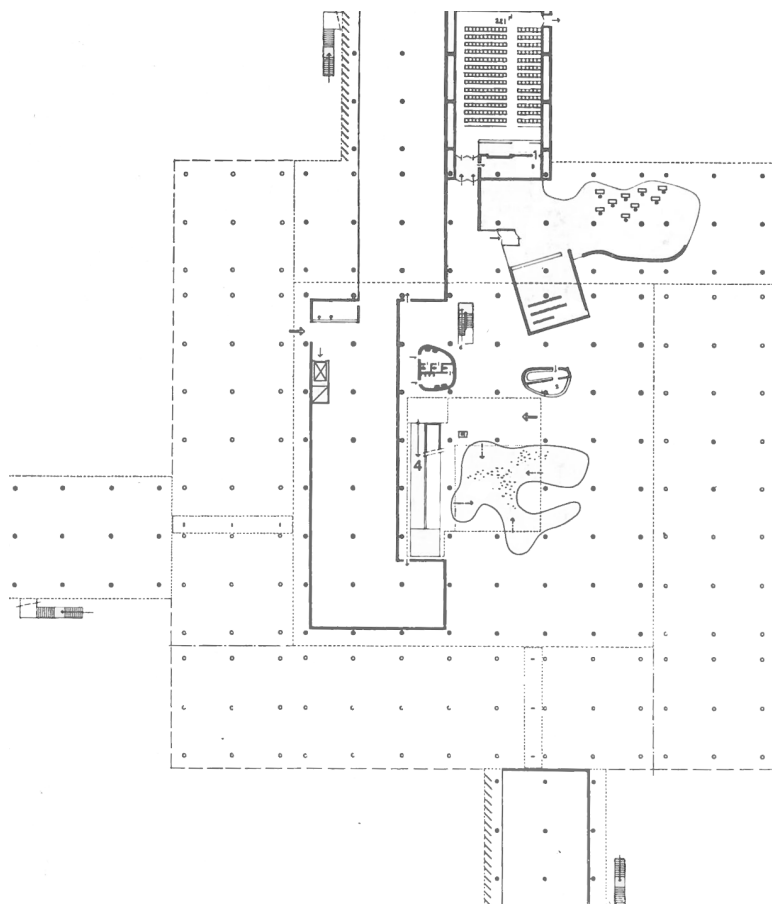
O Museu Imaginário é uma visão individual que anula a hierarquia das obras e possibilita o diálogo entre as várias expressões artísticas, descontextualizando as obras das funções originais. Uma vez descontextualizadas, as obras não obedecem a uma ordem cronológica e permitem várias interpretações. Aqui, os dois modelos cruzam-se novamente, ambos descontextualizam a obra de arte e assumem o espaço expositivo como mediador de relações entre as obras conferindo a possibilidade ao espectador de criar várias leituras em simultâneo.

⁵⁰ MALRAUX, André, *cit in Museus Reais e Imaginários: A metamorfose da arte na obra de André Malraux*. Instituto Brasileiro de Museus, Ouro Preto, MG, Brasil, 2011, p.243

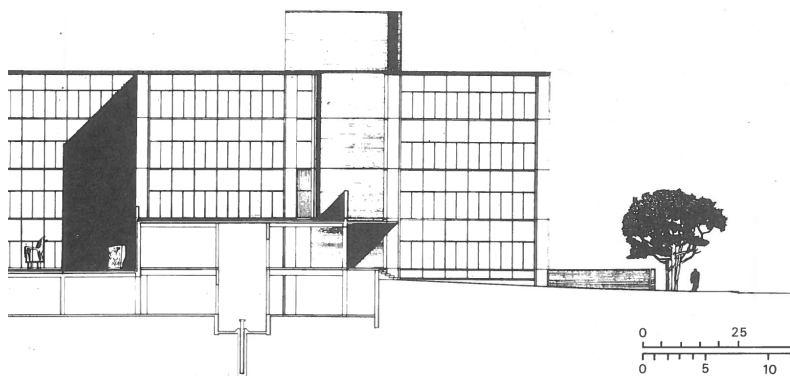
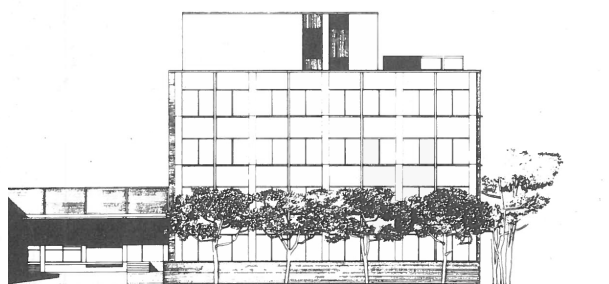
*O Masp rompe com a noção clássica de museus - um percurso contínuo, linear e unidirecional, como o Mundaneum de Le Corbusier ou o Guggenheim de F.L.Wright.*⁵¹

⁵¹ OLIVEIRA, Olivia, *Lina Bo Bardi, Subtis, Substâncias da Arquitectura*, 2006, p.281

Ahmedabad Museum, Le Corbusier,
1956-1957
Planta Principal
recentemente



HIGH STREET



Yale Art Gallery,
Louis Kahn, 1951
Planta de implan-
tação e alçados

Tal como o *Mundaneum*, também o *Ahmedabad Museum* e o *Yale Art Gallery*, estruturam-se segundo um percurso expositivo.

O *Ahmedabad Museum* (1956-1957) [25] representa o primeiro museu construído por Le Corbusier. Contudo, o conceito defendido (1931)- crescimento infinito, não se viria a assumir na obra, embora tivesse estudado uma possível ampliação, representava uma matéria meramente teórica e importante para a reflexão do espaço expositivo.

O edifício apresenta-se como um volume paralelepípedo, solto no terreno e assente em pilares, com uma estrutura modulada rígida contrariada numa organização espacial inventiva, conferida através da organização dos espaços ou da exploração que os volumes internos apresentam.

Como mencionado anteriormente, o *Yale Art Gallery* (1951) [26], situado na *Chapel Street* e projectado por Louis Kahn, representa um exemplo incontornável. Constituído por dois volumes que conformam duas fachadas alinhadas, o volume principal define o contacto com a rua através de uma fachada cega de tijolo com a marcação dos pisos.

Os alçados são desenhados segundo uma malha rigorosa de elementos verticais e horizontais. O *Yale Art Gallery* representa a neutralização face ao contexto urbano, criando um elemento de surpresa após a entrada no interior do edifício.

A organização espacial retoma a planta livre, definida em três módulos delimitados por pilares e um quarto onde se inserem as infraestruturas do edifício. Com esta solução, Louis Kahn consegue simplicidade espacial, capaz de albergar diversas formas de utilização, uma atmosfera densa e introspectiva que, combina três factores: *a expressividade dos módulos da estrutura de betão que definem os tectos- que se afirmam não como superfícies mas como uma multiplicidade de pequenos volumes agregados-, um espaço interior que se sugere comprimido por um pé direito baixo e pelos materiais que expressam uma densidade onde se poderia pensar existir leveza e fuga.*⁵²

Os espaços centrais, presentes no museu, remetem-nos para os espaços-pátio desenhados nas propostas de Durand, e construídos no Altes Museum de Schinkel.

Sintetizando, na obra de Louis Kahn *o material histórico é trabalhado depois de depurado das suas expressões figurativas, num trabalho conceptual que, abstractizando-o, colhe relações, princípios e tipos, que assim se incorporam num processo criativo próprio.*⁵³

⁵² GUIMARÃES, Carlos; *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 20004, p.123

⁵³ *Idem*, p.125

No final da década de 50, abre portas o *Guggenheim Museum* (1959) [27], que segundo Helena Searing, nos remete paralelamente para a ideia de *rotonda* dos modelos Oitocentistas ou para os museus teóricos de Durand. O museu projectado por Frank Lloyd Wright, dominado por uma monumentalidade “orgânica”, antecipava o Pós-Modernismo, que viria a ocupar as décadas seguintes.



27

Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, fotografia do dia da inauguração (21 Outubro de 1959)

VIRAGEM PARA OS ANOS 60. MAIO DE 68. DA CONTRACULTURA À MASSIFICAÇÃO CULTURAL

⁵⁴ Segundo Birgit Pelzer:

It seemed to be an unchallengeable given that traditional artistic approaches had ceased to be credible. Artistic status appeared fundamentally relative and dependent, alienated from the institutional context. Certain practices would work at pointing out and isolating the link as such, as well as its alienation and its asymmetries. These types of practice came to be referred to as "institutional critique".

GRANDE, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, 2009, p.269

⁵⁵ Definição de Robert Morris para descrever o interesse dos artistas em novos espaços e contextos de intervenção, longe dos espaços convencionais, ou pela recusa da ideia da forma.

MORRIS, Robert, "Anti- Form", *ArtForum* 6, nº8. New York: Artforum International Magazine, 1969

⁵⁶ Robert Smithson, "What is a Museum? (1967)- A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson", 1996, p.43-51

⁵⁷ GRANDE, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, p.165

A viragem para a década de 60, fica marcada por um progressivo questionamento à hegemonia que os modelos museológicos modernistas continham, criticada por artistas e críticos envolvidos num espírito de "contracultura" e de oposição ao convencionalismo representado pelas instituições modernas. A acção crítica desenvolvida por muitos artistas converte-se numa prática artística- *institucional critique*.⁵⁴

Por outro lado, a não satisfação expositiva do museu leva muitos artistas a procurarem novas relações com a arte, relacionando a obra de arte com a rua, com a cidade e, procurando contaminar o quotidiano. Os artistas começam a expandir o campo de actuação (*expanded field*)⁵⁵, adaptando-se aos novos lugares (*site-specificity*), pois as obras já não pertenciam às paredes dos museus. É na procura de novos espaços e na contestação dos "velhos museus" incapazes de albergar uma nova arte que Robert Smithson critica as formas expositivas que se praticavam e apela ao esvaziamento dos museus.

Devemos criar museus dedicados a diferentes formas de vazio. O esvaziamento pode ser definido pelas actuais instalações artísticas. As instalações devem esvaziar as salas do museu, não enchê-las.

*(..) Os museus são túmulos e parece que tudo se está a transformar em museu. A pintura, a escultura e a arquitetura estão acabadas, mas a aparência da arte continua. A arte toma a forma de uma estupenda inércia.*⁵⁶

Associado a este diálogo, os artistas tendem a organizar-se em torno de lugares "não convencionais" - *squatting*, ocupando escolas, fábricas, depósitos e armazéns abandonados ou em processo de absorvência. Estes lugares situados, normalmente, em periferias ou centros urbanos esquecidos das cidades, possibilitavam uma maior proximidade à origem da arte- o atelier do artista- ambiente informal e livre das normas que o museu vinha a impor, atribuindo maior liberdade na escolha das peças da exposição e na sua forma de divulgação, contribuindo para uma maior proximidade entre as obras, artistas e visitantes.

Ao ambiente gerado pela comunidade artística e críticos de arte, conjuntamente ao acontecimento de Maio 68, que provocou grandes mudanças (sociais, políticas, económicas e culturais), contribuindo para a fermentação de novos ideais, a década de 60 viria a ser caracterizada por uma "sociedade de massas".

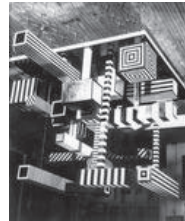
Por outro lado, como Nuno Grande⁵⁷ descreve, o desenvolvimento económico do Pós-Guerra, fez com que os Estados Unidos da América, desenvolvessem o "slogan" *american way of life*, visto pela contracultura como um apelo à unifor-



this is tomorrow whitechapel art gallery
aug. 9 - sept 9 1956

28

This is Tomorrow,
Richard Hamilton,
1956



29

Sol Le Witt Wall,
Hanging Structure
with Stripes, 1963



Donald Judd, Un-
titled
1966
Stainless steel and
amber Plexiglas

30



mização dos comportamentos colectivos e como gerador de consumismo. Os activistas americanos lutavam por uma mudança no *lifestyle*, baseada na realização individual partilhada, capaz de recriar o quotidiano social.

Foi neste ambiente que se sucedeu Maio de 68, colocando em evidência uma “contracultura” presente na Europa, contra o domínio militar dos EUA no Oriente, na União Soviética e no Leste europeu.

No sentido de libertar a *polis*, como um espaço livre e universal da cidadania, assente numa crítica marxista surge a expressão do sociólogo Henri Lefebvre – “direito à cidade”.

O ambiente criado ao longo da década de 60, despoleta uma produção massificada e uma sociedade de consumo estimulada pelos *mass media*, gerando debates acesos sobre o significado do autor, da obra e das instituições museológicas. Estes debates, parecem ter sido lançados pela *Pop Art*, primeiro pelo *Independent Group*, com enfoque na “cultura de massas”, expresso no evento que decorreu em Londres (1956), intitulado *This is Tomorrow* [28] e o segundo pelo impacto da geração artística *pop* nova-iorquina, no início da década de 60.

Ao longo desta década, o meio artístico norte-americano é marcado por duas experiências artísticas opostas. Por um lado, a *Pop Art*, onde a criação se mistura com os objectos do quotidiano/ consumo por outro lado, uma arte marcada por uma redução a um essencialismo formal, denominado de *Minimalismo*, que possibilita uma leitura subjectiva por parte do espectador, desvalorizando o discurso do autor.

Tanto *Pop Art* como a *Minimal Art* [30] demonstram uma desmaterialização da obra, motivado pela busca dos artistas em encontrar novos contextos de afirmação.

A arte passa a valorizar o “processo” em detrimento do “produto”, fazendo do “conceito” o único motor da arte. Esta valorização do “conceito” vai dar origem à *Arte Conceptual*, sendo Sol LeWitt [29] um dos primeiros artistas americanos a definir o “conceptualismo” no seu trabalho:

*In conceptual art, the idea or concept is the most importante aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.*⁵⁸

Todo o processo do conceptualismo integra o *happening* americano, uma expressão artística que vinha a emergir desde a década de 50, caracterizada pela acção corporal na arte.

⁵⁸ *Idem*, p.182

Neue National-
galerie, Mies van
der Rohe, 1962-
1968



Esta relação entre criador e espectador, que as novas formas artísticas exigiam, teve impactos no espaço museográfico, onde as “ferramentas” de trabalho do artista passaram a ser o “conceito” e o “corpo”. O espaço cultural deveria refletir esta mudança. Neste sentido, surge, o que se designou por *institutional critique*.⁵⁹

A *institutional critique*, no fim da década de 60, adquire várias posições, nomeadamente “não-ao-museu” Moderno, face à criação de uma instituição “não-museu”.

Para grande parte dos artistas da década de 60, os museus de arte moderna, contribuíam para a descontextualização das obras de arte, ao mesmo tempo que se desmultiplicava o modelo *white cube*. O modelo deveria obedecer aos seguintes pontos: espaço cerrado e introspectivo, neutro e livre de quaisquer símbolos que pudessem perturbar a leitura da obra de arte, a ausência de sombras, com luz clinicamente trabalhada e de preferência zenital- são algumas das características defendidas por artistas, curadores e arquitectos, até aos anos 50.

Ainda assim, *Neue Nationalgalerie* (1962-1968) [31] refuta estes preceitos. Tendo como base o projecto teorizado e publicado em 1942, Mies desenvolve um museu tirando partido do desnível do terreno, criando uma plataforma estável onde pousava uma caixa transparente destinada a espaço expositivo.

O museu é disposto em dois pisos, sendo o inferior enterrado e apenas perceptível pelos muros de suporte que delimitam a plataforma. Com uma organização, quase labiríntica, o piso inferior é anulado para se destacar a “caixa de vidro”.

(...) a *Neue Nationalgalerie*, edificada por Mies van der Rohe entre 1962 e 1968 em Berlim como sendo a concretização do seu sonho de um museu completamente transparente, é, antes de mais, a materialização de uma visão arquitectónica, que passa as exigências funcionais para segundo plano.⁶⁰

Mies projecta um espaço neutro e delimitado por uma fachada envidraçada, sobrepondo a linguagem arquitectónica à intenção programática.

Ao contrário do que vinha sendo questionado, a *Neue Nationalgalerie* rompe com modelo *white cube* que dominava no meio museológico.

No final da década de 60, o modelo *white cube* é alvo de questionamento e crítica, tornando-se mais evidente com o surgimento da *Land Art* [32] e da *Arte Povera* [33], que transportam conceitos e materialidades de ambientes alheios à galeria e ao museu, levando ao questionamento do espaço expositivo e a impossibilidade de receber obras de uma “nova” arte.

⁵⁹ Designação atribuída por Brigit Pelzer- para explicar a relação do criador e receptor e o impacto na formalidade do espaço institucional. Esta designação surge durante a criação de novos processos criativos- Process Art, Body Art, Performance, Event... e segundo o autor, o espaço deveria reflectir essa mudança artística- o trabalho artístico assenta no conceito e no corpo.

⁶⁰ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago. Texto: *A Arquitectura da arte: Os museus dos anos 90*. in *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projectos, Edifícios*, 2009, p.12

*Running Fence,
Sonoma and Marin
Counties, Califor-
nia (1972-76), de
Christo and Jeanne-
Claude*



*Lingotto (1968),
Mario Merz*



É neste sentido que Brian O'Doherty, publica na revista *Artforum* um ensaio em torno da discussão do *white cube*, onde o caracteriza como:

*(...) um espaço branco, ideal, que pode, mais do que qualquer quadro, ser o arquétipo da arte do século xx. (...) A galeria ideal subtrai à obra de arte qualquer pista que interfira com o facto de ela ser "arte". A obra é isolada de tudo o que poderia perturbar a avaliação que ela faz de si mesma. (...) As coisas tornam-se arte num espaço onde as ideias poderosas sobre a arte incidem sobre elas. Na verdade, o objeto é frequentemente o meio através do qual essas ideias são declaradas e colocadas à discussão- uma forma popular de academismo do final do modernismo ("interessam mais as ideias do que a arte")*⁶¹

⁶¹ O'DOHERTY, Brian, *No interior do cubo branco: notas sobre o espaço de galeria in Museumania*, pp.143-150, texto original publicado sob título "Inside the White Cube. Notes on the Gallery Space", *Artforum*, 1976

Na citação acima, anuncia-se de algum modo a *art conceptual*, em que o conceito ocupa um lugar superior ao próprio objecto exposto.

Brian O'Doherty acentua o modelo de *white cube* - espaço caracterizado por leis específicas e que, na sua opinião, era um artificialismo típico da museologia moderna, negado sucessivamente por Pós-Modernismo ao mencionar:

*(...) As paredes são pintadas de branco. O tecto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é envernizado para o pisarmos clinicamente ou alcatifado para o percorrermos em silencio, imobilizando os pés só enquanto os olhos pousam a parede. (...) A transposição da percepção pelo modernismo, que a desloca da vida para valores formais, é total. Trata-se, claro, de uma das doenças fatais do modernismo.*⁶²

⁶² O'DOHERTY, Brian, *No interior do cubo branco: notas sobre o espaço de galeria in Museumania*, pp.143-150, texto original publicado sob título "Inside the White Cube. Notes on the Gallery Space", *Artforum*, 1976

*Sem sombras, branco, asséptico, artificial, o espaço é dedicado à tecnologia da estética. As obras de arte são montadas, penduradas, espalhadas para serem estudadas. As suas superfícies impolutas não foram tocadas pelo tempo nem pelas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade expositiva e embora proliferem os períodos (moderno tardio), não há tempo. Essa atitude confere à galeria um estatuto límbico; é preciso ter já morrido para lá estar.*⁶³

⁶³ O'DOHERTY, Brian, *No interior do cubo branco: notas sobre o espaço de galeria in Museumania*, pp.143-150, texto original publicado sob título "Inside the White Cube. Notes on the Gallery Space", *Artforum*, 1976

As citações acima transcritas demonstram um desconforto e inconformismo com as formas expositivas que se vinham a praticar. Levando, à necessidade de encontrar novas formas de expôr, capazes de albergar todas as diversidades artísticas que se vinham a praticar, reproduzindo lugares dotados de polivalência

e flexibilidade.

Por um lado, alguns dos lugares que surgem, acabam por estar relacionados a uma lógica *site- specificity*, por outro lado, o tema- museu passa a estar no centro das discussões e das preocupações da afirmação do poder e da produção de fenómenos culturais, entre os anos 60 e 90.

AS MEGAS ESTRUTURAS CULTURAIS E O EFEITO “BEAUBOURG”

Para compreender o período de tempo entre a década de 60 a 90, recorre-se a dois modelos museológicos/museográficos incontornáveis.

O *Centre George Pompidou* (1972-1977) e o *Guggenheim Museum* de Bilbau (1992-), surgem conotados com as megas estruturas culturais.

Para entendermos o *Centro George Pompidou*, devemos recorrer a alguns projetos anteriores, como o *Reliance Controls Factory* e a *Zip-up House*, permitindo-nos perceber a ideia de um edifício *pop* e *hight-tech*.

O *Centre George Pompidou* [34] afirma-se como uma síntese contemporânea, que incorpora a ideia de grande sala-nave.

Esta ideia de grande sala-nave tem as suas bases em princípios de Novecentos, quando surgem duas linhas organizacionais dos espaços expositivos: a primeira deriva da utilização da sala, que nos remete para a evolução da galeria e para a sequência de salas que, por sua vez, concedem um percurso; a segunda linhagem consiste na realização de grandes-naves, que relembram os espaços fundados para a indústria e para as exposições internacionais, que permitem a visita de enúmeras pessoas em simultâneo.

A instituição *Centre George Pompidou* surge na segunda linhagem, assemelhando-se a uma fábrica social.

A pele do edifício é caracterizada por uma complexa rede infra-estrutural, como se tratasse de um complexo industrial e os percursos tornam-se o elemento fulcral do espaço, como componente que permite movimentos intensos dos utilizadores.

Joseph Maria Montaner afirma que o *Pompidou* é a primeira instituição museológica em que o contentor vive para a cultura e para o ócio em simultâneo.

*Los museos de las dos últimas décadas muestran una clara tendencia hacia grandes complejos culturales basados en la multifuncionalidad y la oferta de una gran diversidad de servicios.*⁶⁴

⁶⁴ MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura para el arte. La encrucijada contemporánea*, in Revista A&V, nº18, p.20-22

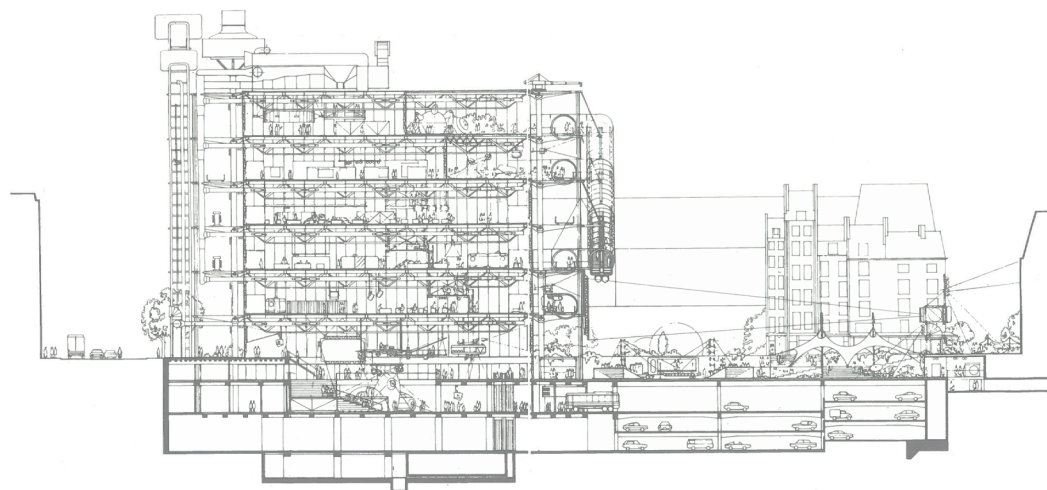
O *Centre George Pompidou*, construído em Paris, permitiu à cidade construir um espaço mediático para a cultura e recuperar o protagonismo cultural, perdido para cidade de Nova Iorque.

(...) Resultado da vontade de um homem que acreditava na renovação urbana e se interessava vivamente pela arte contemporânea, o Centro Pompidou reflecte uma nova filosofia de acção cultural. A função de conser-



Centre George Pom-
pidou, Renzo Piano
e Richard Rogers
(1972-77)
Desenho axonô-
mico e corte

34



Espaço Expositivo como Produtor e Transformador de Cultura (s)

⁶⁵ CARVALHO, Eduardo Manuel de Morais Kol de, *Ainda o Centro Georges Pompidou: Que futuro para o Símbolo?*, in *Revista Arquitectura*, 1980, p.52

*vação e preservação do património cultural fez do museu tradicional uma instituição caduca, pressupondo hoje como acção fundamental a adesão do grande público como principal interessado na difusão da Arte e cultura.*⁶⁵

O *Pompidou* procura criar uma instituição com novos entendimentos políticos e culturais, face aos problemas abordados em Maio de 68, apoiado na “democratização cultural” de André Malraux.

O edifício propunha uma promoção interdisciplinar artística e a revitalização do centro histórico parisiense, ocupando um vazio do *plateau Beaubourg* (bairro histórico de Marais).

Num contexto que reivindica a criação de um espaço cultural multidisciplinar, o Presidente da República, George Pompidou, pretende responder a tais reivindicações através da criação de um edifício que respeite os novos ideais, ocupando o *Quartier Beaubourg* e permitindo que a criação artística se envolvesse no quotidiano da cidade, postura defendida por muitos sociólogos - Henri Lefebvre.

A proposta apresentada pela dupla Rogers e Piano, visava a criação de um espaço fluído, informal e aberto ao consumo livre e massificado da cultura.

O novo espaço criado em Paris abre-se à cidade através da criação de espaços denominados - “espaços-hangar”, polivalentes, sem apoios intermédios, permitindo expôr as áreas técnicas e possibilitando criação de espaços modulares.

O espaço possui um esquema funcional e estrutural, que encaixa todas as circulações nas fachadas, sob a forma de treliças metálicas, tracionadas entre os pórticos laterais.

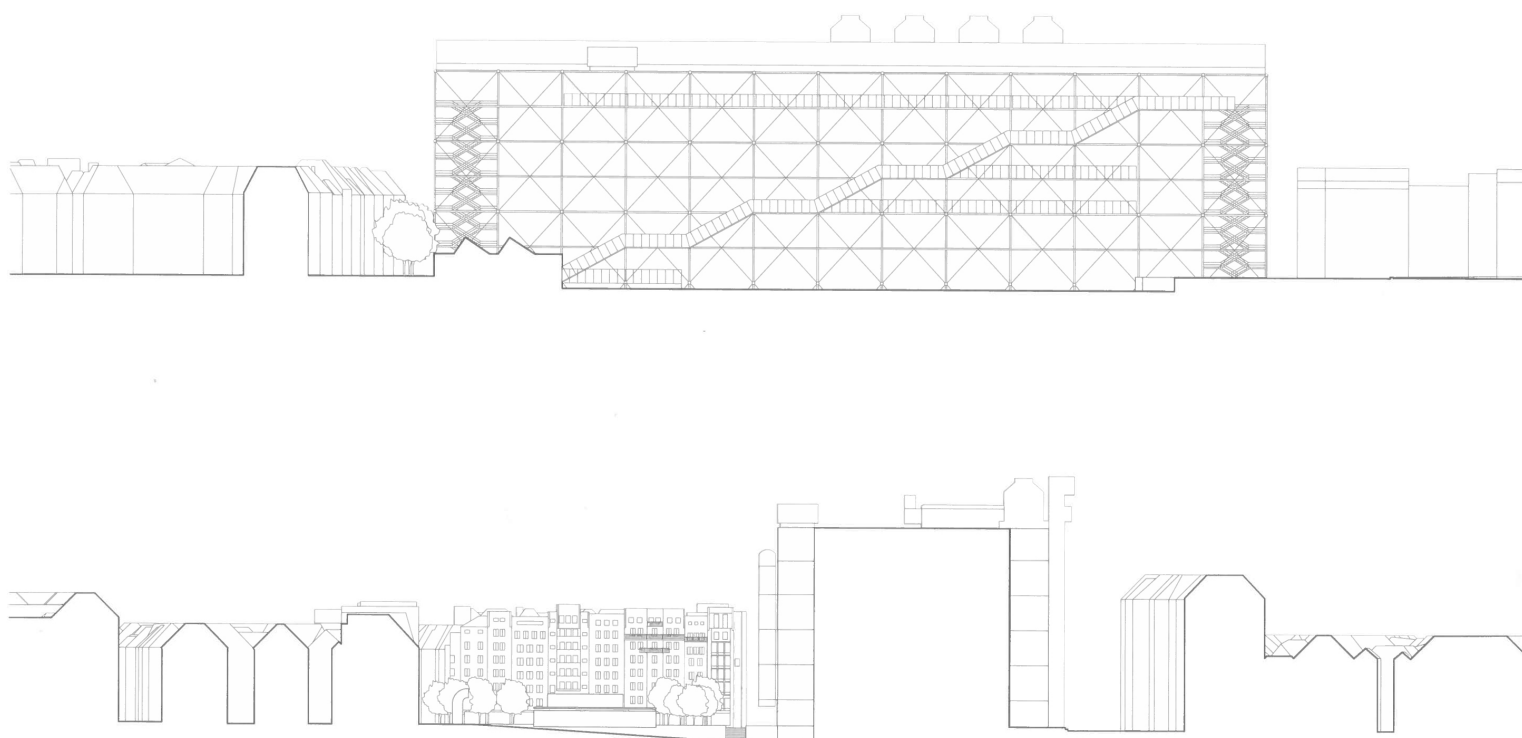
A fachada do edifício remete-nos para os projectos do grupo *Archigram*, formado em 1961. As propostas do grupo criavam um diálogo com o contexto cultural da época, usando a tecnologia para criar projectos hipotéticos. Defendiam a abordagem *high tech* e a infraestrutura leve, com ambientes descartáveis e com imagens de consumo de massas, apresentavam a era da máquina de forma sedutora para uma sociedade de consumo informatizada e nómada.

De algum modo, estas experiências do grupo, refletiam o espírito criado no *Pompidou*, transpondo algumas das suas ideias para a fachada do museu.

Este museu assume-se como um *museu laboratório*, onde a contracultura se convertia em “cultura”.

No final da década de 70, o filósofo francês Jean Baudrillard exponha esta ideia da seguinte forma:

Há pois, que partir deste axioma: o Beaubourg é um monumento de



dissuasão cultural. Sob um cenário de museu que só serve para salvar a ficção humanista da cultura, é um verdadeiro trabalho de morte da cultura que aí se faz, e é um verdadeiro trabalho de luto cultural aquele a que as massas são alegremente chamadas. E elas precipitam-se para lá. É essa a suprema ironia do Beaubourg: as massas precipitam-se para lá, não porque salivem por essa cultura de que estariam privadas desde há séculos, mas porque têm pela primeira vez a oportunidade de participar maciçamente nesse imenso trabalho de luto de uma cultura que, no fundo, sempre detestaram.

*O mal-entendido é, pois, tal quando se denuncia o Beaubourg como uma mistificação cultural de massas. As massas, essas, precipitam-se para lá para gozar essa morte, essa decepção, essa prostituição operacional de uma cultura por fim verdadeiramente liquidada, incluindo toda a contracultura que não é senão a sua apoteose.*⁶⁶

⁶⁶ BAUDRILLARD, Jean, *L'effect Beaubourg, Implosion et dissuasion*, Paris: Editions Galilé, 1981, p. 9-50

O Beaubourg transporta uma contradição, projectado como um “não-monumento” tornou-se um símbolo de Paris pós- 68.

A sua base programática, pensada para ter espaços de experimentação e de criação, que se oponha a um público elitista e informado, vê-se então emaranhado numa fruição massificada e num público desinformado.

*Dos 681 projectos concorrentes o júri presidido por Jean Prouvé não teve dificuldades em escolher o da equipe Piano e Rogers, afirmando que se tratava de um raro exemplo que apontava grande funcionalidade, flexibilidade, polivalência, qualidade arquitectónica, adaptação dos espaços, ligação e relação com exterior(...) Não representa como tal o funcionalismo clássico de Gropius e Mies van der Rohe, que limitavam a funcionalidade às grandes linhas estruturais, antes está muito mais próximo dos construtivistas, já que o edifício se afirma num produto industrial através da estrutura aparente, comunicações à vista, elementos funcionais que estruturam a fachada e informação sobre o próprio edifício.*⁶⁷

⁶⁷ CARVALHO, Eduardo Manuel de Morais Kol de, *Ainda o Centro Georges Pompidou: Que futuro para o Símbolo?*, in *Revista Arquitectura*, 1980, p.52

Mas existem outras contradições, se, por um lado, o Pompidou [35] foi projectado numa rejeição ao *white cube*, optando pela criação de um ambiente espacial industrial, sob a direcção cultural de Pontus Hulten, que acompanhou o trabalho de Rogers e Piano, na procura de uma nova forma curatorial, que se traduziu num novo sistema expositivo- “fachada cortina” em vidro com o aumento de visitantes a instituição trabalha numa tentativa de encontrar uma nova uma solução espacial. Neste sentido, o museu opta por uma sucessão linear de galerias- tipo *white cube*, escondendo a fachada crua do edifício, que se

Inside the White Cube

The Ideology
of the Gallery Space

Expanded Edition

by Brian O'Doherty

Ensaio publicado
por Brian O'Doherty,
intitulado de *Inside the White Cube*.
*The Ideology of the
Gallery Space*

36

opõe aos critérios idealizados pela dupla de arquitectos.

Numa constante procura aos “espaços alternativos”, que se prolonga na viragem para a década de 70, Brian O’Doherty [36], lança o programa “*Spaces for Artists*”, com o intuito de apoiar os artistas na abertura de espaços “alternativos” em áreas urbanas desocupadas, gerando ambientes onde se mistura o trabalho, a exposição e a troca de experiências entre artistas e visitantes, possibilitando à arte uma aproximação à vida quotidiana.

Os anos 70 são caracterizados pelo surgimento de novos espaços expositivos distintos, entre os quais, antigas escolas, fábricas, armazéns e estruturas militares desactivadas, dando origem a instituições locais, como acontece com P.S.1⁶⁸ (1976), em Queens.

Para além de O’Doherty, também, Alanna Heiss fundou O *Institute for Art* com o objectivo de reabilitar diferentes edifícios degradados da cidade, através de um programa expositivo dedicado à mostra da arte emergente.

Afastando-se dos modelos convencionais, que tinham como referência nas décadas passadas, os grandes museus de Nova Iorque, acabam por gerar um novo modelo - o *museu squatter*.⁶⁹

Através destas transformações, durante a década de 70, o binómio obra-lugar deu origem ao trinómio obra-lugar-autor. Como referido anteriormente, para muito dos artistas, o espaço expositivo acaba por se aproximar aos seus acervos pessoais.

O escultor americano Donald Judd foi dos primeiros a criar o *museu acervo*. Na pequena cidade de Marfa, o escultor aproveita um conjunto de antigas casernas, da base militar Fort D.A. Russel (hoje sob a designação *Foundation Chinatti*) [37-38], nas quais cria um espaço de diálogo entre a arquitectura e a arte, onde insere obras permanentes de artistas minimalistas e da *land art*.

Para explicar o seu ponto de vista em relação a uma arte de *glamour* cultural que se vivia nas grandes cidades, Donald Judd escreve:

*Quase toda a arte recente é tomada logo que é produzida, logo após a sua primeira apresentação para venda, e, depois desta, logo que é exposta como “estrangeira” em museus internacionais. O público não tem outra ideia da arte, senão a de que é algo transportável e comprável... arte e arquitectura- todas as artes- não têm que permanecer isoladas, tal como vivem agora.*⁷⁰

A década de 70 é marcada pelo surgimento de organizações independentes, informais e inclusivas numa nova sociedade criada sob novos valores.

⁶⁸ No ano de 1971, período de “contracultura” e de contestações políticas públicas ao governo americano, a activista Alana Heiss fundou o *Institute for Art Urban Resources*. O instituto tinha como objectivo dinamizar edifícios que se encontravam degradados pela cidade, “ocupando-os” de modo informal, estabelecendo um diálogo entre os acontecimentos artísticos e os espaços existentes. A *Public School 1* (P.S.1), é a primeira sede do instituto, impedindo que o edifício fosse demolido. Com Heiss na direcção, um conjunto de artistas fundou, em 1976, um centro de arte contemporânea, numa lógica *site-specific* com o objectivo de difundir obras de artistas emergentes.

⁶⁹ GRANDE, Nuno, *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*, 2009, p. 74

⁷⁰ JUDD, Donald, *Statement for the Chinati Foundation*, Marfa: The Chinati Foundation, 1987

Fundação Chinatti,
Donald Judd (1986)
Vista do interior

37



Fundação Chinatti,
Donald Judd (1986)
Vista do exterior

38

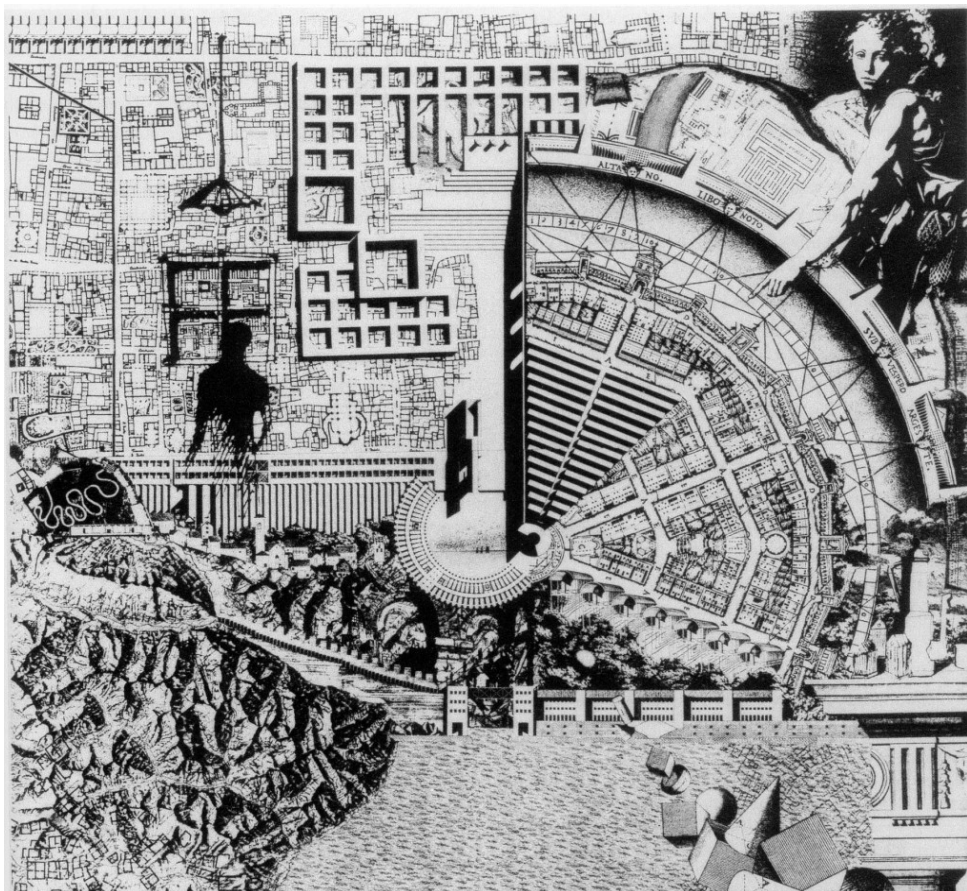


Os equipamentos culturais tornam-se mais propensos a desenvolver programações mais sensíveis, que estabelecem um contacto maior entre público-criador-obra.

Como Nuno Grande sintetiza em *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate e Espaço*:

*Se a década de 60 pusera em causa os planos deterministas do Funcionalismo, a de 70 expunha a falência dos grandes sonhos tecnológicos, reforçando a busca por uma nova condição cultural e lusófica a estabelecer para além das utopias modernas, das quais o megaestruturalismo fora deradeira.*⁷¹

⁷¹ GRANDE, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, Tese de Doutoramento, 2009, p. 20



Cidade Análoga,
Aldo Rossi, 1976

39

RETORNO ESPACIAL E TEMPORAL NO MUNDO DA ARTE

A história do século xx é caracterizada pela “rejeição” do passado, contudo os anos 80 ficam marcados pela defesa de uma tradição histórica que não deve ser esquecida, pelas posições políticas ideológicas cépticas na capacidade do Estado-providência em regular os níveis de desenvolvimento social e da prosperidade económica que tinha caracterizado as primeiras décadas pós a segunda guerra mundial.

Como referido, os anos 60 e 70 foram caracterizados por uma espécie de “segunda modernidade”⁷² suportada por um optimismo tecnológico.

No ano de 1966, são publicados inúmeros textos de afirmação ao pensamento pós-moderno com referência, nomeadamente, à cidade e à arquitectura.

Entre os vários textos publicados, destaco, entre os vários autores: Robert Venturi, Aldo Rossi e Gregotti.

*A arquitectura é necessariamente complexa e contraditória pelo facto de incluir os tradicionais elementos vitruvianos: comodidade, solidez e beleza. Prefiro os elementos híbridos aos puros, os comprometidos aos limpos, os distorcidos aos rectos, os ambíguos aos articulados, os convencionais aos desenhados, os integradores aos que excluem, os redundantes aos simples, os irregulares e os equívocos aos directos e claros. Defendo a vitalidade confusa contra a unidade transparente. Aceito a falta de lógica e proclamo a dualidade. Prefiro “isto e aquilo” a “ou isto ou aquilo”, o branco e o negro (e às vezes o cinzento) ao negro ou ao branco. Uma arquitectura da complexidade e contradição deve incorporar a unidade difícil da inclusão em vez da unidade fácil da exclusão. Mais não é menos.*⁷³

A citação acima transcrita permite-nos perceber o pensamento arquitectónico do arquitecto Robert Venturi e o pensamento presente na década de 80, pós-modernidade.

Os ensaios realizados pelos três arquitectos vieram influenciar o pensamento das várias gerações, incluindo a importância do passado no projecto presente, que se tinha perdido na modernidade.

Na cultura em geral, foi esse desenvolvimento que acabou por ser associado ao termo pós-modernismo- o desenvolvimento que repudia as práticas politizadas, materialistas, dos anos 60 e 70, “redescobre” linhagens nacionais ou históricas e nos devolve a um continuo ininterrupto de arte museológica. O ressurgimento da arte que se ajusta confortavelmente ao espaço do museu, tanto físico como discursivo, o regresso à pintura de cavalete e à

⁷² GRANDE, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Génesis dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, 2009, p.287

⁷³ VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2003, p.25,26

⁷⁴ CRIMP, Douglas, “The Postmodern Museum” (1993), in *On the Museum’s Ruins*. Cambridge: The MIT Press, 1993, pp.282-331, citação traduzida retirada de um texto publicado in GRANDE, Nuno; Museumania, p.151-161

*escultura em bronze fundido, o retorno a uma arquitetura de construtores- é isto que hoje vulgarmente se entende por pós-modernismo.*⁷⁴

A afirmação de Douglas Crimp, em 1993, sintetiza a museologia dos anos 80, marcada por um regresso ao conservadorismo patrimonialista e nacionalista, o regresso a práticas e suportes tradicionais na arte, nomeadamente, através das correntes “neo-expressionistas” em voga.

A arquitectura dos museus, como toda a arquitectura em geral, acompanhou um retorno à tradição, recuperando arquétipos e linguagens ecléticas que pareciam ignoradas pelas vanguardas modernas.

Douglas Crimp, ao citar Lupertz, caracteriza o museu clássico

*(...) da seguinte maneira: quatro paredes, luz vinda de cima, duas portas, uma para os que entram e outra para os que saem. Todos estes museus novos são regra geral edifícios belos, notáveis, mas, como toda a arte, hostis a “outros” tipos de arte. Não dão uma oportunidade a quadros simples e inocentes, a esculturas simples e inocentes... A arquitetura deve possuir a grandeza de se apresentar de forma que a arte seja possível no seu interior, a que arte não seja repelida pelas pretensões da obra de arte do próprio museu e sem que- pior ainda- a arte seja explorada pela arquitetura como “decoração”.*⁷⁵

⁷⁵ *Idem*, p.151-161

Se o modernismo representava uma ruptura com o passado, negando todos os arquétipos do século XIX e antepassados, o pós-modernismo, procura recuperar uma visão historicista.

O museu recupera a monumentalidade urbana, a planta compósita e o *pastiche* formal, conjuntamente com a construção de *mega-exposições* intinerantes.

Se por um lado, desde o início do século XX, se procurava um novo modelo arquitetónico na museologia, tendo os anos 50 assumido esses modelos espaciais e, as décadas de 60 e 70, representarem um novo modelo, caracterizado pelas *mega-estruturas*, a década de 80 representa um retorno às tipologias evocadas no museu oitocentista.

Também nas artes plásticas se procura um retorno ao passado, “retomando” a pintura, entretanto, desvalorizada pela experimentação nas décadas de 60 e 70, dando lugar a processos criativos diferentes: a *performance* ou o *happening*. As práticas da década de 60 e 70 são resultado de uma reação “contracultural” que se vivia nestes anos, sendo substituída por um novo expressionismo pictórico que emergiu nos Estados Unidos da América, França, Alemanha e Itália.

No final da década de 70, na Europa, um grupo de artistas retoma a “arte de autor”. Já do outro lado do Atlântico, este retorno pós-conceptualista à pintura inicia-se na segunda metade da década de 70, através de novas tendências, como *Pattern Painting*, *Bad Painting* ou *New Image Painting*, afirmando o pós-modernismo no núcleo artístico americano. Assim, na primeira metade da década de 80, afirmam as novas tendências artísticas, inclusive, o neo-expressionismo que já se encontra na Europa.

A projeção coletiva desta geração pós-moderna, dá-se em 1983, na Bienal, em Nova Iorque, no *Whitney Museum of American Art*.

Douglas Crimp foi das personalidades que mais se centra no “retorno” pós-moderno, sobre o processo expositivo e sobre a programação e conceção de novos museus de arte. Crimp referencia a “ruína do museu”, na formulação moderna, onde o convencionalismo da galeria permanente substituí a informalidade de um espaço flexível e experimental.

No seu texto, poderemos partir do princípio, que o seu alvo de “museu pós-moderno”, era a *Neue Staatsgalerie* [40] em Stuttgart, dos arquitectos James Stirling e Michael Wilford.

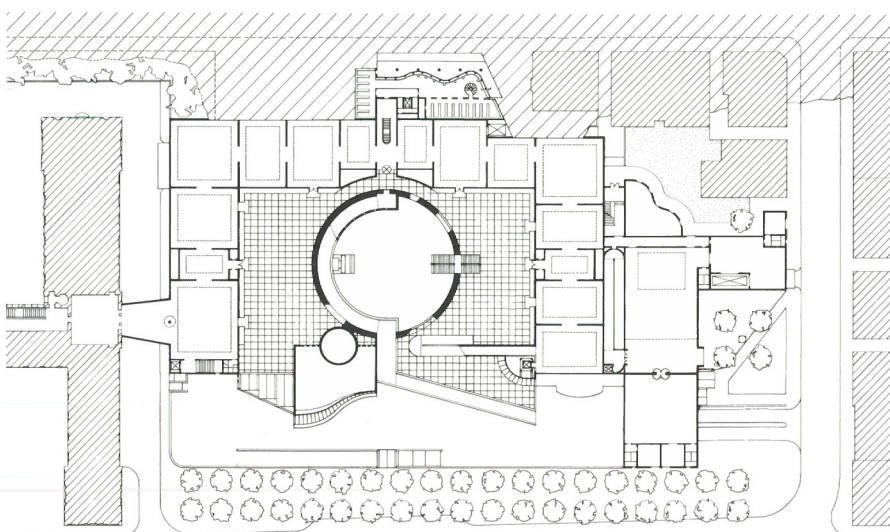
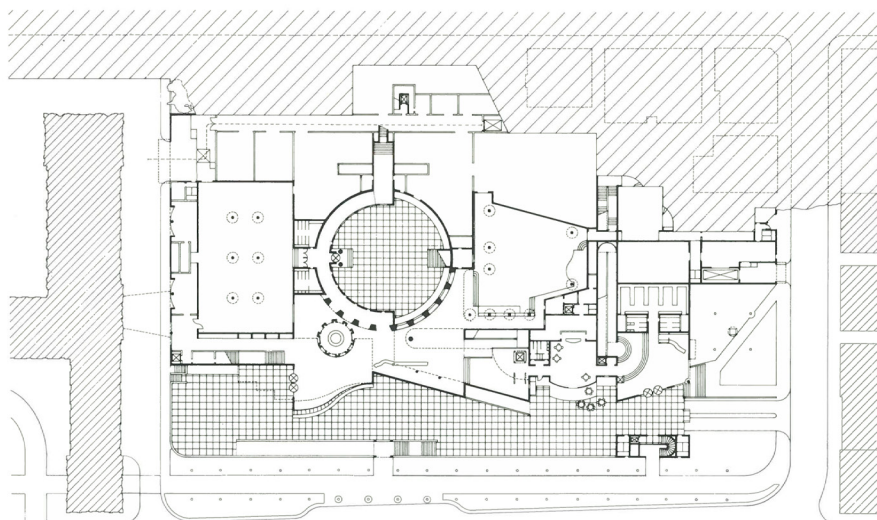
Em contrapartida, James Stirling fornece a Lupertz o museu pós-modernista que ele deseja. Embora o seu museu tivesse sido projectado para albergar colecções de arte moderna e contemporânea, ele decide reproduzir o modelo de Schinkel.

Acerca da *Neue Staatsgalerie*, o seu admirador dizia:

*É difícil encontrar outro edifício que transmita, com a mesma perfeição, a coerência linguística e a fidelidade à sintaxe da vanguarda mais radical do movimento moderno, apesar do emprego de várias categorias históricas. Essas categorias- neoclássico, barroco corbusieriano, construtivista ou loosiano- possuem um importante valor programático: demonstram que o ecletismo pode usar a tradição recente e, por conseguinte, que o movimento moderno pode ser incluído no continuo da história.*⁷³

Assim, se caracteriza o novo arquétipo pós-modernista. A extensão proposta pela dupla de arquitectos, James Stirling e Michael Wilford, representa uma autonomia programática, na adaptação pós-moderna do arquétipo museológico oitocentista que se encontra no *Altes Museum* (1824), projectado por Karl Friedrich Schinkel. James Stirling e Michael Wilford reinterpretam a *rotunda* central do museu de Schinkel, que passa a ser um pátio circular, descoberto e franqueado pelo exterior e as galerias disposta em U, transfigurando-as em

⁷³ BOHIGAS, Oriol, “Turning Point”, *The Architectural Review* 176, nº1054 (Dezembro de 1984), p.36



40

*Neue Staats-
galerie*, James
Stirling e Michael
Wilford. Planta
de cobertura e de
pisos

novas salas de exposição, numa disposição *en filade*.

Por outro lado, o novo “museu pós-moderno” antecipa o método “*collage*” que Robert Venturi adota na *Sainsbury Wing*, em Londres.

A nova galeria fica marcada por um desenho classicista ritmado pelos portais, que convive com a neutralidade das salas enfileiradas e com a placidez expositiva da colecção.

Assim, a *Neus Staatsgalerie* afirma-se como a primeira tentativa em torno desse novo arquétipo, que, de certa maneira, revisa ironicamente o *Altes Museum* de Schinkel.

OS ANOS 90. A GLOBALIZAÇÃO E O “MUSEU-MARCA”. O EFEITO BILBAU

Depois dos anos 80 revisarem os modelos oitocentistas propondo uma revisão historicista, os anos 90 estabelecem a continuidade dos anos 60, marcada pelas megaestruturas e pelo efeito “beaubourg”.

A transição para a década de 90 é assinalada pela “queda” do Muro de Berlim, a 9 de Novembro de 1989, data importante para a História recente da Europa, que simboliza o fim da Guerra Fria e o início de uma nova Alemanha, que se encontrava dividida desde a Segunda Guerra Mundial. Três anos depois da “queda” do Muro de Berlim, desmantela-se a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Com estas transformações, a Europa apresenta-se com outra identidade, formada por novos valores sociais, culturais e económicos. Como menciona Nuno Grande, no final do século XX reuniu as principais bases para o início do século XXI, definindo a ideia de “aldeia global”⁷⁴ que Marshall McLuhan tinha descrito em 1968.

Os anos 90 introduzem a ideia de “sociedade em rede”, redefinida por Castells, e sobretudo uma “cultura em rede”, redefinida por Bhabha.

Marcada pelo surgimento de grandes eventos, pelas novas instituições culturais ou pelas comunidades de criadores, tende-se a reforçar o sentido da globalização cultural “em rede”.

Contudo, tal como Nuno Grande referencia, nem sempre os “clusters criativos” conseguiam equilibrar esta relação entre *hardware*⁷⁵ e *software*⁷⁵ culturais, que se traduzem, por vezes, numa concentração excessiva do poder mediático dos eventos ou no poder icónico das arquitecturas institucionais.

Nos anos 90, as cidades apelidam-se de “globais” a “criativas”. Caracterizadas, por um lado, pelos centros financeiros, laboratórios políticos e por uma diversidade social e cultural, por outro lado, assume-se como um espaço de conflitos civilizacionais, que surgem devido às transformações patentes na época.

Como anteriormente referido, estes jogos de poder gerados na sociedade dos anos 90, traduzem-se no mundo das instituições culturais através de três factores, que Nuno Grande, nomeia:⁷⁶ “arquitecturas icónicas”, “arquitectos estrela”, e “curadores de arte”, como os “novos intermediários” da globalização cultural.

Neste sentido, quem mais contribui para a popularização, transformando dos arquitectos, em “arquitectos estrela”, são os prémios internacionais, nomeadamente, o *Pritzker Prize*, que é atribuído desde 1979, pela *Hyatt Foundation*.

O primeiro arquitecto que venceu o prémio *Pritzker*, em 1979, foi Philip Johnson, com um percurso divulgador da arquitectura do século XX. O Johnson

⁷⁴ GRANDE, NUNO, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, 2009, p.437

“(…) é possível afirmar que o final do século XX condensou as principais características que marcaram o início do século XXI, entre as quais, a definitiva consolidação do que Marshall McLuhan aplida, em 1968, de “aldeia global”, desenvolvendo a massificação cultural e a mundialização dos sistemas de comunicação, fenómeno estendido nas décadas seguintes, a outros sistemas da sociedade, sob a designação genética de “globalização”

⁷⁵ *Idem*, p.462

⁷⁶ *Idem*, p.459



acumulou funções de arquitexto, crítico e curador durante décadas de trabalho. Assim, como se fez notar, no discurso de Rem Koolhaas (2000), onde referencia os “arquitetos estrela”, como um intermediário cultural numa cultura de massas cada vez mais seduzida pelo poder icónico da sua obra.

O “arquiteto estrela” viria a dar origem, por sua vez, à “arquitetura ícone”.

A década de 90, transportava um novo protagonismo para o museu do século XX: constituir uma “marca”, capaz de colocar países e cidades no mapa.

O *Solomon R. Guggenheim Foundation* de Bilbao^[41], representa o poder das instituições ao assumir-se como uma “marca”, constituindo-se num ícone para a cidade de Bilbao, através da sua excecionalidade e exuberância programática e formal.

Como Hal Foster refere, através da análise á obra do arquitecto Frank Gehry, o *Guggenheim Museum*,

(...) tornou-se um valor agregado, que ele próprio vende a empresas e governos- e essas condições favorecem o arquitecto capaz de oferecer um edifício que possa circular como um logótipo nos meios de comunicação social.⁷⁷

O *Guggenheim* destaca-se como uma “marca”, em contexto urbano e um “logótipo” para a cidade de Bilbao.

Na década de 90, são lançadas inúmeras instituições museológicas, que assumem uma autonomia em relação aos tecidos urbanos. Dando origem ao que chamamos de “museu-marca”, fazendo da instituição “museu”, uma empresa. Tanto o *Solomon R. Guggenheim Foundation* e *Tate Gallery*, exemplificam este modelo de “museu-marca”

A construção do *Guggenheim Bilbao Museum* consegue reunir uma instituição cultural americana a uma cidade media europeia.

A *Guggenheim Foundation* sediada em Nova Iorque, desde 1988, dirigida por Thomas Krens, jovem curador e empresário, em que “expandir ou aparecer” se assume como um lema, numa tentativa de captar o máximo de investigadores e mecenas que garantissem um suporte à fundação, oferece a “vitrine” institucional como espaço mediático para um mundo competitivo.

Com vários projectos museológicos conseguidos, Krens negociava uma segunda sede europeia, na cidade de *Salzburg*, não obtendo parceiros suficientes para o financiamento, Krens procura novas localizações europeias, longe dos circuitos turísticos e carentes de processos de regeneração. Surgiu o interesse pela cidade de Bilbao, na foz do rio Nervion, que tinha sido alvo de um acentuado

⁷⁷ FOSTER, Hall, texto original publicado sob o título “Master Builder” in *Design and Crime and Other Diatribes*, Londres e Nova Iorque: Verso, 2002, p.27-42



42

Tate Gallery, Herzog & de Meuron



43

*Tate Gallery, Herzog & de Meuron, sala das turbinas: com a instalação *The Weather Project* 2003 de Olafur Eliasson, Sala das Turbinas antes da intervenção*

processo de desindustrialização e que estimulou as autoridades a redireccionar as políticas urbanas no sentido de captar novos investimentos, nas várias áreas, nomeadamente a cultura.

Depois de várias transformações na cidade realizadas por inúmeros arquitectos, como Norman Foster, James Stirling e Santiago Calatrava, surge a oportunidade de construir um museu que permitisse a reabilitação da cidade.

Thomas Krens contrata o arquitecto Frank Gehry, o mais recente *Pritzker* norte-americano, que possuía uma obra controversa.

Na concepção do museu Gehry toma como ponto de partida o museu *Guggenheim* nova-iorquino desenvolvido por Frank Lloyd Wright, também ele um museu ícone para a cidade, tendo como “molde” o conceptual átrio distribuidor. As galerias desenhadas em redor desse átrio escultural assumem formas e dimensões variadas, moldadas com peças especiais e permanentes da coleção da Fundação, como acontece na “*Tate Gallery*”.

Tate Gallery [42,43], como referida anteriormente, integra também este discurso de “museu-marca”. Consiste num espaço, caracterizado por exposições permanentes, idealizado por Serota, à semelhança do que acontece noutras cidades europeias.

A nova instituição Londrina ocupa a devoluta *Bankside Power Station*, uma central eléctrica, com um aspecto massivo, desenhada na década de 40 por Giles Gilbert Scott. Contrariando a ideia de associar a “marca” *Tate*, a um novo ícone arquitectónico, defende a manutenção e a reabilitação daquele edifício industrial.

O projecto ficou a cargo da dupla suíça Herzog & Meuron, única proposta no concurso leal ao edifício, mantendo o seu aspecto maciço do volume exterior da central eléctrica, propondo uma simplificação dos elementos interiores de forma a permitir um espaço versátil.

Assim, a nova instituição propõe quatro grupos temáticos, cruzando autores de diversos períodos do século xx, entre as galerias de “cubo branco”, mais neutrais capazes de receber peças de arte moderna e outras mais interactivas com a cidade e com a memória industrial do edifício.

A *Tate Modern* sintetiza o *MOMA*, através de uma atmosfera labiríntica e ascética e, por outro lado, sintetiza o *Centro Georges Pompidou*, pela sua informalidade e polivalência, cruzando os dois paradigmas museológicos mais opostos do século xx.

Assim este “contra-modelo” defendido por Nicholas Serota e Jacques Herzog, foi-se multiplicando ao longo da última década, contribuindo para a reabilita-

ção dos tecidos urbanos e sociais e contribuindo para uma memória colectiva. Recuperam-se espaços vazios, que passam a ter um carácter experimental e laboratorial, capazes de desenvolver programações mais sensíveis ao contacto trinómio entre artista-obra-espectador.

Como foi possível analisar a evolução museológica foi rica em diálogos contraditórios, com posturas muito diversificadas por parte de artistas, curadores e arquitectos, que questionavam o papel das instituições.

Se, por um lado, durante o modernismo se critica o museu e se afirma que não se deve impor ao conteúdo exposto, na década de 90, a forte presença do “museu marca” e “museu ícone”, contraria esta ideologia defendida até aos anos 50. Por outro lado, Nuno Grande afirma⁷⁸ que a função dá corpo à forma (*form follows function*) deixa de fazer sentido, passando a “forma” agora a “ficção” (*form follows fiction*).

Por consequência da criação “museu ícone” e “arquitectos estrela”, estimula por parte do visitante uma procura ao próprio objecto- contentor, em vez de uma procura à arte exposta- conteúdo.

Assim, o museu de arte contemporânea deve responder às novas exigências, oferecendo à sociedade contentores com formas e instalações adequadas para albergar as obras de - arte bruta, arte pop, land arte, vídeo arte, happenings, performance, arte conceptual, arte minimal, etc...

Estas expressões artísticas põem em crise as concepções tradicionais do espaço expositivo. Neste sentido, as novas salas de exposição devem estar dotadas de um alto nível de sofisticação, com equipamentos específicos, que, por vezes, exigem um complexo suporte.

Estes espaços devem ser polivalentes e funcionar com um bom sistema de iluminação natural e artificial controlada.

Por outro lado, como refere Andreas Huyssen:

O novo museu e as novas práticas expositivas correspondem às novas expectativas do público. Um número cada vez maior de observadores parece procurar experiências enfáticas, esclarecimentos instantâneos, acontecimentos espetaculares e êxitos imediatos em vez de uma apropriação séria e metódica do conhecimento cultural. ⁷⁹

Como se afirma na citação acima, para além das exigências das práticas expositivas ao espaço expositivo, o alto número de visitas que os museus passaram a ter, exigem um programa excepcionalmente funcional.

⁷⁸ GRANDE, Nuno, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, 2009, p.470

⁷⁹ HUYSEN, Andreas, texto original publicado sob o título “*Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium*” in *Twilight Memories*, Londres: Routledge, 1995, p.13-35

A partir das leituras de Stanislaus von Moos ⁸⁰ é possível elaborar uma síntese de forma a identificar quatro “tipos” museológicos presentes na actualidade.

- o museu como monumento reconvertido;
- o museu “aberto”, tipo *loft* ou centro de exposições renuncia a arquitectura na sua acepção tradicional- *Centre George Pompidou*, síntese mais bem conseguida entre a arte e a cultura de massas;
- o museu como sequência de espaços “*enfilade*”, embora se mencione que o século xx foi construído de rupturas, não consegue abandonar as suas origens, tal como evidência a *Neue Staatsgalerie*;
- e, por último, o museu como “arquitectura plástica”, o autor refere-se aqui a uma configuração orgânica ou expressiva.

A história dos museus sintetiza-se pela capacidade de estes espaços se transformarem, se adaptarem, se desmultiplicarem, se reinterpretarem, numa tentativa de servir a arte.

Capazes de acompanharem as mudanças culturais e sociais, os museus e os espaços expositivos produzem e transformam culturas.

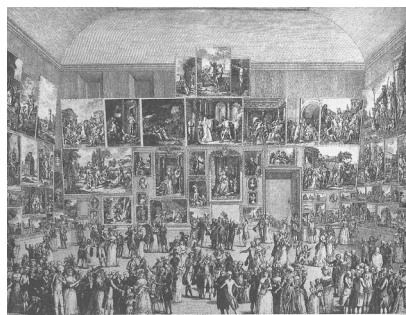
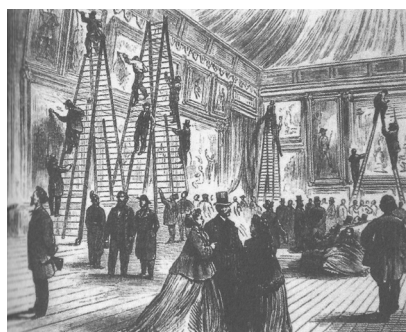
CAPÍTULO — U L O 2

**CONTRIBUTO
DAS PROPOSTAS
ARTÍSTICAS PARA
A EVOLUÇÃO DO
ESPAÇO
EXPOSITIVO**

De cima para baixo: B. Perat, *Salon de Paris*, 1866

Pietro Antonio Martini, *Exposition au Salon 1787*

François-Joseph Heim, Charles X a distribuir a recompensa pelos artistas expostos no salão do Louvre, 1827



AS EXPOSIÇÕES E O ESPAÇO EXPOSITIVO DO SÉCULO XX ATÉ AO SÉCULO XXI

Para compreendermos as relações entre o espaço expositivo e as várias correntes artísticas que surgiram ao longo dos últimos anos, parece importante abordar algumas das exposições realizadas durante o século xx.

A partir da bibliografia referenciada seleccionou-se as exposições e obras que estabelecem um maior diálogo e contacto com o espaço e com a arquitectura, permitindo interpretar e analisar o espaço expositivo e o seu contributo ao longo do século xx.

É importante anotar que este debate do espaço expositivo acompanhou o desenvolvimento do “museu”, marcadamente entre o século xvii até à actualidade. Durante os séculos xvii e xviii discutiu-se o valor da ornamentação no espaço expositivo. Segundo, Juan Carlos Rico¹, o Maneirismo vê na obra de arte um elemento para explicar o espaço expositivo. Mais tarde, o Barroco defende que, na primeira etapa, a ornamentação explica a arquitectura e numa segunda etapa defende que a ornamentação se desenha em função da obra.

No século xix, a colocação das obras de arte na sala de exposição assume-se como um exercício baseado na distribuição de peças em toda a superfície da parede, no sentido de obter o máximo aproveitamento do espaço.

No final deste século, com o surgimento dos *Salões Parisienses*² [41], surge a preocupação sobre a forma como se vê as obras, motivada pelos impressionistas que questionam a forma como se colocam as obras e a sua interferência com a parede que, de certa forma, subentende a intenção comercial e a preocupação de mostrar o produto num primeiro plano.

A relação das obras com a parede de suporte é desde sempre questionada pelos movimentos artísticos e pelos artistas. Os impressionistas, como Monet, consideram a cor um elemento fundamental e apontam a preocupação da obra passar para o primeiro plano, defendendo que o quadro não se deve bloquear e, por esse mesmo motivo, deve ter uma moldura simples e branca. Com a consolidação dos movimentos de integração, o espaço expositivo e a obra ficam ao mesmo nível, desaparecendo a moldura como fronteira e limite, unindo a parede neutra com o quadro.

No início do século xx, com o surgimento do modernismo, a relação das artes plásticas com outros tipos de arte, nomeadamente a arquitectura, desaparece e a arte autonomiza-se. No entanto, este processo teve um sentido inverso, designado por a “*tendência para obra de arte total*”³.

Resumindo, o modernismo vai desenvolver duas posições antagónicas, mas relacionadas: a separação das artes e a relação entre as artes.

¹ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte. Los Espacios Expositivos*, p. 35

² Os primeiros salões ocorrem no século XVIII, onde o acesso do público à produção artística aumentou, em contrapartida, formava-se um público interessado em apreciar e consumir a arte, denominada de burguesia elitizada. Na França o local mais importante onde os artistas exponham as suas obras eram os salões. Nestes salões o público demonstrava dificuldade a observar as obras, devido à presença de grande quantidade de trabalhos e pela maneira como as obras estavam expostas

³ LOOCK, Ulrich, *Transição para a arquitectura* cit. Harald Szeemann in *anArquitectura* de Andre Zittel, 2005, p.6

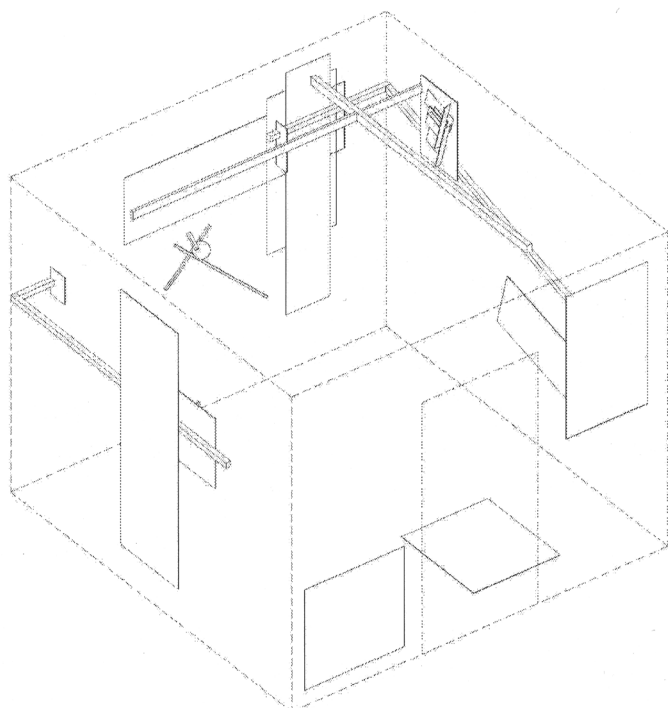
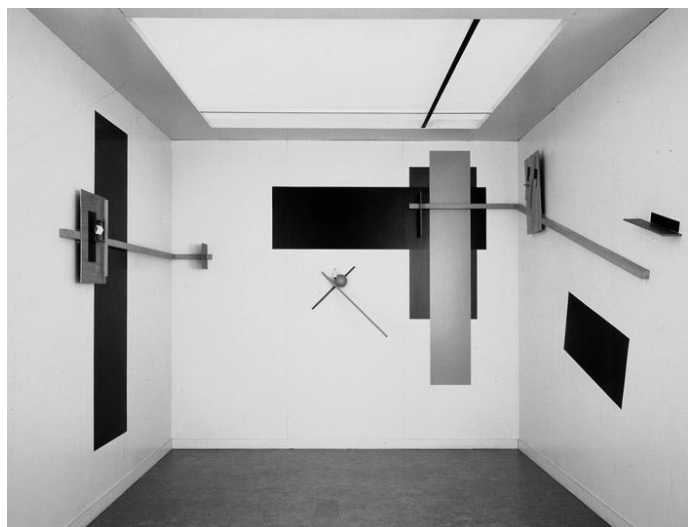
Última exposição
futurista, Petrogra-
do, 1915r

45



El Lissitzky, Espaço
Proun (1923),
Axonometria e vista
interior

46



Espaço Expositivo como Produtor e Transformador de Cultura (s)

⁴ AGRAS, Luz Paz, Explorar los límites. Arte y Arquitectura en las exposiciones de las Vanguardias, 2015, p.21

⁵ Exposição em Petrogrado (1915), realizada numa galeria comercial e organizada/patrocinada por um casal de artistas Ivan Puni e Ksenia Boguslavkaia. Foi a segunda exposição do grupo futurista russo. A sala mais importante da exposição foi a dedicada a Malevitch e contava com 36 quadros totalmente abstratos. O artista pública o manifesto: “Do cubismo ao suprematismo. O novo realismo na pintura.”

⁶ O espaço Prounenraum (Espaço Proun) criado em 1923, na Grosse Berliner Kunstausstellung.

⁷ ZITTEL, Andre, *anArquitectura- 04*, edit. Ulrich Look, Coleção de Arte Contemporânea de Serralves e Público, 2005, p.9

⁸ AGRAS, Luz Paz, Explorar los límites. Arte y arquitectura en las exposiciones de las vanguardias, 2015, p.64

Vai ser sobretudo na “*tendência para obra de arte total*” que o espaço passa a discussão de primeiro plano, segundo Luz Paz Agras⁴. O primeiro sinal é dado pelos Construtivistas Russos.

Na *Última Exposição Futurista*⁵ (1915) [45], realizada em Petrogrado, as salas onde se colocaram as obras formavam parte integrante das propostas, abandonando a função de suporte. As propostas de Malevich e Tatlin, presentes na exposição, visavam a integração do espaço na disposição dos quadros, através do uso das esquinas.

Entre os vários artistas, Marcel Duchamp, Frederick Kiesler, El Lissitzky e László Moholy-Nagy são os protagonistas da vanguarda da metade do século xx, cujos trabalhos, entre os limites da arquitectura e as artes visuais, oferecem uma experiência excepcional. Criaram espaços que alteraram os códigos convencionais de percepção e supuseram o impulso fundamental para a arquitectura moderna.

Os espaços expositivos, durante o século xx, concentram-se numa série de cidades que funcionam como pólos de atracção para artistas de várias nacionalidades, ainda assim a maioria da actividade concentrava-se em Berlim. Porém, existiam outros centros onde se desenrolavam actividades artísticas, como a cidade de Hannover, que estabelece a ligação entre dois pólos, Amesterdão e Berlim, aproveitando uma proximidade geográfica.

Sobre território alemão, El Lissitzky, desenha o espaço *Proun* (*Prounenraum*)⁶ [46] para a Grande Exposição de Berlim (1923). O artista dispunha de um espaço de 3x3x2,5 metros. Não se limitando ao uso das paredes como suporte, usa-as como parte integrante da intervenção artística, como uma (...) *estação de transbordo na rota que vai da pintura à escultura*.⁷

No espaço *Proun*, a continuidade formal entre os planos é conseguida através do dobrar das esquinas, obrigando o espectador a movimentar-se para descobrir o objecto exposto.

*O espaço deve ser organizado de maneira a que o espectador se sinta estimulado a percorre-lo.*⁸

Os seis planos que sustentam o objecto artístico não podem ser entendidas como meras superfícies de peças pictóricas, mas sim como uma identidade espacial do conjunto.

Lissitzky procura activar o próprio espaço enquanto objecto, como se pode observar nos vários elementos que dobram a esquina. O espaço é visto como um “*continuum*” e não como uma caixa independente de quatro faces.



47
El Lissitzky, Abs-
traktes Kabinett
(1927), Museu de
Hannover, vista
interior

⁹ AGRAS, Luz Paz, cit. LISSITZKY- KUPPERS, S. *El Lissitzky. Life-letters-text in Explorar los limites. Arte y arquitectura em las exposiciones de las vanguardias*, 2015, p.54

Entre 1927-28, El Lissitzky concebe o espaço *Abstraktes Kabinett* [47], numa sala de demonstração do museu de Hannover. O espaço consiste na instalação de obras de arte abstracta, a diversas alturas, na qual se instalam painéis deslizantes, com a intenção de criar ao espectador várias leituras de observação. A sala de exposição do artista concebe uma relação dinâmica entre o observador e a arte, colocando as obras no espaço de uma forma activa.

Nas palavras de Kuppers o *Abstraktes Kabinett* é completamente novo na sua concepção.⁹

El Lissitzky considera que a sala, enquanto espaço expositivo, deve actuar como mediadora entre o objecto artístico e o espectador. A obra moderna não pode ser contemplada com uma posição passiva (como tradicionalmente se entendia o processo da arte e do espectador).

O artista chega mesmo a mencionar que *as grandes exposições internacionais de pintura são como um zoo, onde o visitante é abordado por um rugido de mil animais diferentes ao mesmo tempo. No meu espaço de exposição os objectos não atacam o espectador todos ao mesmo tempo. Normalmente é arrastado com uma certa passividade ao passar ao lado das paredes cheias de pinturas, no nosso projecto será activado. Este deve ser o objectivo do espaço.*¹⁰

O *Abstraktes Kabinett* transforma a sala de exposição e estabelece uma nova forma de contacto com o visitante. Philip Johnson numa visita à exposição, afirma que este tipo de experiência despertou o seu interesse pelo (...) *movimento moderno da Bauhaus e verdadeiramente na arquitectura moderna em geral. Não recorro nada desse período, do fim dos anos vinte que tenha sido tão excitante para mim.*¹¹

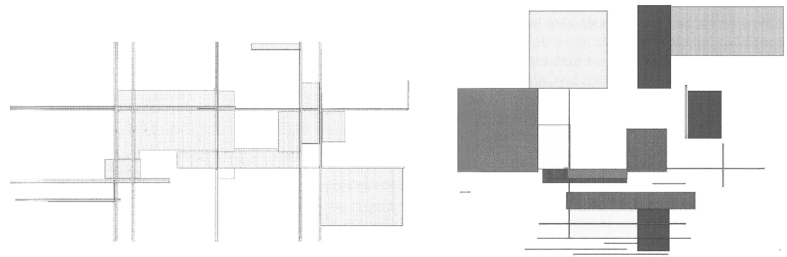
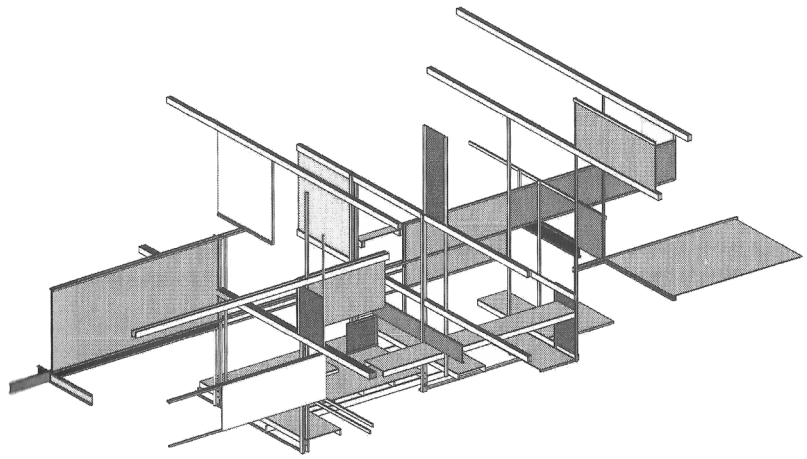
Entre as mostras mais importantes deste período, desenvolve-se a Sala do Presente (1930), construída por Moholy-Nagy, sob supervisão de Gropius.

A *Sala do Presente* caracteriza-se como um espaço integrador das artes, em que a arquitectura, a fotografia e a pintura se reúnem numa sala. Neste espaço, ao contrário do espaço de El Lissitzky, os objetos situam-se todos à altura do olhar do observador. A *Sala do Presente* é a primeira sala a introduzir o cinema num museu, também aqui o visitante é apresentado a objectos de uso quotidiano, que nos remete para os *ready-made* de Marcel Duchamp.

Em 1925, antes de El Lissitzky conceber o espaço *Abstraktes Kabinett* e Moholy-Nagy conceber a Sala do Presente, celebra-se em Paris a *Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas*. Alguns dos projectos realizados nesta exposição, por diferentes arquitectos e artistas, convertem-se em obras paradigmáticas, entre as quais o *Pavillon de l'esprit Nouveau* (Le Corbusier).

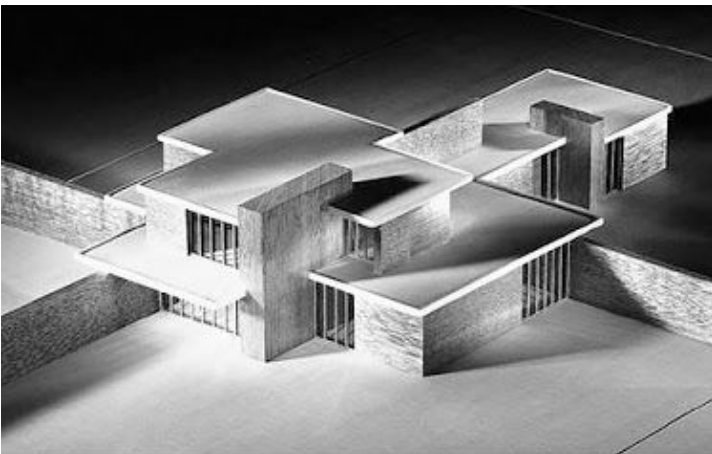
¹⁰ AGRAS, Luz Paz, *Explorar los limites. Arte y arquitectura em las exposiciones de las vanguardias*, 2015, p.61

¹¹ AGRAS, Luz Paz, *Explorar los limites. Arte y arquitectura em las exposiciones de las vanguardias*, 2015, p.64



La Cité dans L'Es-
pace, Frederick
Kiesler

48

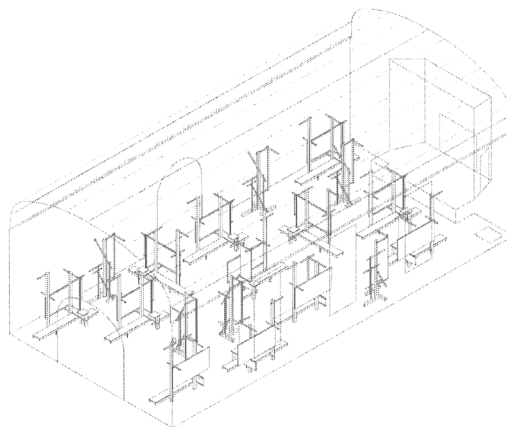


49

Casa de Ladrillo,
Mies van der Rohe,
1924

Exposição
Internacioanl
de Teatro, Viena

50



É no âmbito desta exposição que o artista Frederick Kiesler propõe *La Cité dans l'Espace* [48].

*A obra de Kiesler integra pintura, escultura e arquitectura, estabelecendo uma relação directa com o espectador.*¹²

¹² AGRAS, Luz Paz, *Explorar los limites. Arte y arquitectura em las exposiciones de las vanguardias*, 2015, p.41

A configuração do espaço é determinada pelos planos rectangulares, colocados sempre de forma ortogonal na vertical ou na horizontal a diferentes alturas, originando diferentes áreas para a colocação das peças expostas. Kiesler visa utilizar a montagem para criar a sua ideia de cidade, traduzindo-a numa maquete conceptual das ideias urbanísticas que tinha desenvolvido. Formalmente, recorda o construtivismo de Van Doesburg de 1923 e a planta aproxima-nos das propostas de Mies dos anos 20, como o projecto para a *Casa de Ladrillo* [49].

Das obras de Kiesler podemos reter a *Exposição Internacional no Teatro* em Viena e o espaço de exposições temporárias para o *Art of This Century*, encomenda de Peggy Guggenheim, na qual desenha espaços para um novo edifício. Este espaço deveria albergar uma colecção de obras de arte que Peggy Guggenheim teria levado da Europa para Nova Iorque durante a guerra.

109

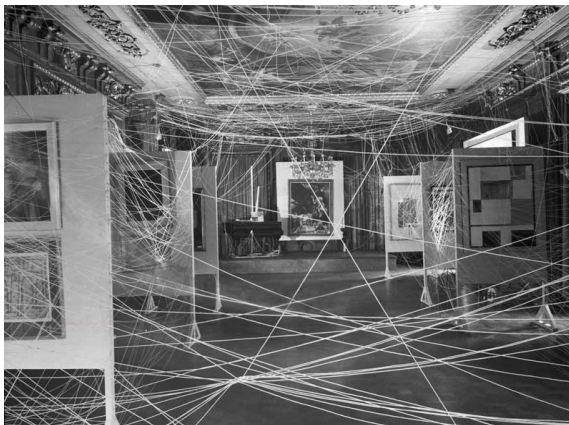
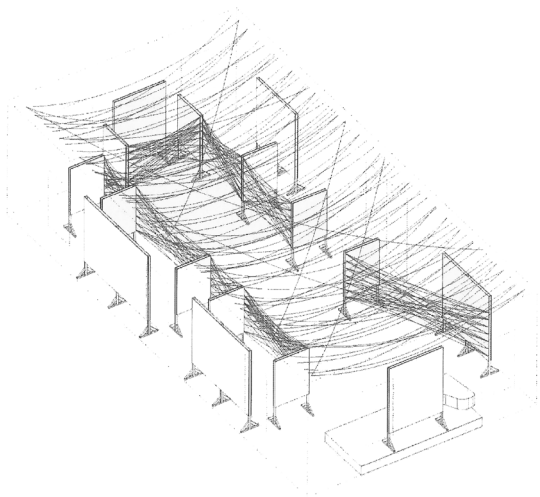
Não deixa de ser curioso que a proposta de Kiesler adopte uma distribuição em galeria, embora com salas expositivas de características distintas.

Ao todo a exposição divide-se em quatro espaços: a Sala Surrealista, a Sala Abstrata, uma Biblioteca de Pintura e Sala de Luz Natural (exposições temporárias) e a Galeria Cinética (não era uma sala mas uma série de mecanismos desenvolvidos em alguns dos espaços criados). Contudo, as salas mais importantes para o estudo são:

- A *Sala Surrealista*, construída por paredes curvas de painéis de madeira e um tecto plano colado que envolve o espaço. Destas paredes saem dois braços articulados de madeira onde se fixam as pinturas. Os quadros mostram-se completamente separados da parede;
- Na *Sala Abstrata* os quadros são soltos da parede através de um sistemas de encaixes de madeira;

Art of This Century representa a união das artes: “*se ha intentando realizar un nuevo sistema de co-ordinar arquitectura con pintura y escultura y su co- ordinación con el espectador*”, *el efecto psicológico del espacio en el individuo*: “*es el principio de unidad, unidad primordial, la unidad entre la conciencia creativa del hombre y su ambiente diariarlo que gobierna la presentación de pinturas, esculturas, muebles y recintos en estas cuatro galerías.*”¹³

¹³ AGRAS, Luz Paz, *Explorar los limites. Arte y arquitectura em las exposiciones de las vanguardias* cit. KISLER, F., 2015, p.99



51 | First Papers of Surrealism, Marcel Duchamp.
Da esquerda para direita: Axonometria do espaço, e vista da instalação, 1942



52 | MASP, Lina Bo Bardi, solução expositiva



53 | The Abstract Gallery, desenho de Frederick Kiesler, um espaço de Peggy Guggenheim's Art na This Century gallery, Nova Iorque, 1942. Fotografia: Berenice

O conceito de espaço *continuum*, está presente na *Art of This Century*, tal como em todas as obras de Kiesler e de Marcel Duchamp. Como Luz Paz Agras menciona, Kiesler espelha o conceito de infinito, considera a interacção do corpo e mente com o objecto artístico e com os espaços. O *continuum* de Duchamp dá-se através da construção do vazio - a interacção do espectador com a obra e o espaço converte-se na própria materialização do espaço.

É segundo estes princípios que Marcel Duchamp cria um afastamento da obra em relação à parede, incorporando as obras no espaço e fazendo-as flutuar entre o “vazio expositivo”. Dando um sentido de continuidade e incentivando a interacção do espectador com a obra e com o espaço expositivo, converte-a numa materialização do espaço. A culminação deste conceito espacial surge na exposição *First Papers of Surrealism* [51].

Em 1968, Lina Bo Bardi, decide colocar estes conceitos em prática, ao desenhar a exposição para a abertura do MASP [52]. A distribuição das obras dá-se no espaço, Lina solta os quadros do plano dimensional da parede para ocupar o espaço tridimensional que pode ser percorrido livremente pelo visitante.

*Suspenso sobre grandes placas de vidro transparente e fixas sobre uma base cúbica de concreto, o quadro apresenta-se agora como um objecto autónomo que participa objectivamente da experiência quotidiana, permitindo que o visitante conviva literalmente com a obra de arte.*¹⁴

¹⁴ OLIVEIRA, Olivia, *Lina Bo Bardi. Sutis, Substâncias da Arquitectura*, 2006, p.282

A solução da exposição acaba por espelhar a solução arquitectónica do edifício, ao permitir que o visitante participe activamente no espaço. Para libertar e autonomizar os quadros todas as legendas são colocadas na parte de trás.

*Quadros e público, mezclados e liberados. Como em um baile, os visitantes passeiam entre os quadros e escolhem livremente com quem iniciam dançar. É justamente a presença humana que dará vida a esse espaço, que animará e colocará em movimento essa caixa mágica sem luz.*¹⁵

¹⁵ *Idem*, p.282

¹⁶ OLIVEIRA, Olivia, *Lina Bo Bardi. Sutis, Substâncias da Arquitectura*, cit. KIESLER, Frederick, *Manifest du Corréalisme. L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n.1949, p.251

Lina foi capaz de transformar o espectador em actor, tal como Frederick Kiesler tinha proposto para a Surrealist Gallery (1943) [53], onde os quadros se libertavam da parede e ficam suspensos no ar.

*O quadro parece flutuar livremente. É um sólido isolado no espaço e não mais uma decoração mural. É um mundo em si que o pintor concebeu e que o arquitecto ancorou.*¹⁶

Cit. orig. “Le tableau semble flotter librement. C’est un îlot solide dans l’espace, et non plus une décoration murale. C’est un monde en soi que le peintre a conçu et que l’architecte a mis à l’ancre”.



54

Carl Andre, 8
Cuts e Equivalent
I-VII



55
Bruce Nauman,
House Divided



Durante a Segunda Guerra Mundial, muitos artistas europeus procuram exílio nos Estados Unidos da América, favorecendo a difusão de arte europeia nas cidades americanas, tendo como núcleo Nova Iorque. Esta “explosão” artística é fundamental para o processo das vanguardas americanas dos anos 50 e 60.

Os anos 60, são um dos principais anos para o desenvolvimento artístico e museológico. Artistas e curadores propõem espaços alternativos, questionando através do objecto artístico a relação do museu com o conteúdo.

A exposição *When Attitudes Become Form*¹⁷, comissariada por Harald Szeemann, na *Kunsthalle* de Berna, reúne um grupo de artistas convidados a intervirem directamente nos espaços disponíveis. A metodologia adaptada por Szeemann revelou o que se seguiria aos anos 60, exercendo uma enorme influência no decorrer da evolução arquitetónica de museus do século xx, aproximando a criação artística ao espaço arquitetónico.

Na década de 60, um dos artistas mais importantes, Carl Andre, estabelece o conceito “escultura como lugar” que parece recuar ao vocabulário formal das propostas construtivistas russas como *Prounenraum* de Lissitzky.

No seu trabalho, a relação com o local onde se insere a obra de arte passa para primeiro plano e a percepção do visitante é direccionada para o próprio espaço.

A relação entre escultura e espaço é óbvia, ambos os elementos podem desempenhar função de figura e fundo.

O trabalho de Carl Andre, não coloca o espectador perante o objecto, mas dentro do espaço, como se verifica nas obras *8 Cuts* e *Equivalent I-VIII*[54].

O artista transformava o espaço em objecto da percepção através da intervenção escultórica. Já no trabalho de Bruce Nauman, embora *o espaço seja uma questão importante, surge conotado a um espaço onde a sua liberdade de movimentos e percepção são limitadas*.¹⁸ Na obra *House Divided* (1983)[55], desloca o interesse artístico de um objecto- “escultura como lugar”. O trabalho arquitetónico transforma o visitante, simultaneamente, em actor e público, sobrepondo e impondo as obras a uma arquitectura existente.

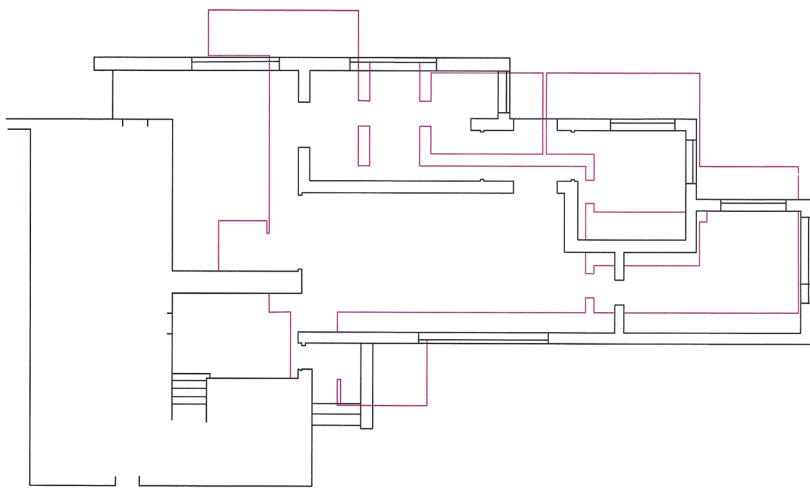
Durante os anos 60, surgem três conceitos ligados: ateliê-galeria-museu, denominado por Harald Szeemann, em 1969, por ocasião da exposição, já mencionada, *When attitudes become form* na *Kunsthalle* de Berna. O ateliê é visto como local de criação solitária e é reconhecido pela “instituição de arte” cuja a função consiste em tornar autónoma a obra de arte.

(...) no que diz respeito ao museu, parece até que assim que se torna visível através da intervenção crítica de artistas e teóricos, ele reforça de tal

¹⁷ Foi uma exposição, em 1969, que marcou o início de carreira do curador Harald Szeemann, foi realizada na *Kunsthalle* de Berna. Esta exposição desmaterializava o trabalho, onde o acto ou o processo, eram vistos como obra de arte. Nesta exposição estiveram presentes artistas como: Daniel Buren, Mário Merz, Laurence Wiener, Anne Darboven, Eva Hesse, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Michelangelo Pistoletto e Richard Serra.

¹⁸ LOOCK, Ulrich, *Transição para a arquitectura* cit. Harald Szeemann in *anArquitectura* de Andre Zittel, 2005, p.11

Daniel Buren,
Photo-souvenir:
"Plan contre-plan",
Museu Haus Esters,
1982



Michael Asher
Vista da instalação
Haus Lange, Krefeld,
1982

¹⁹ ZITTEL, Andre, *anArquitectura- 04*, edit. Ulrich Look, Coleção de Arte Contemporânea de Serralves e Público, 2005, p.15

*maneira a sua visibilidade, tornando-se dominante, que a presença de obras de arte surge, em última análise, como secundária.*¹⁹

Estes princípios, herdados da vanguarda, manifestam-se em artista como: Daniel Buren [56], Michael Asher e Marcel Broodthaers, sob a forma de crítica às “instituições de arte” (museu e galeria).

No final dos anos 60, no contexto sócio-político dos acontecimentos de Maio de 68 e com o objectivo de esclarecer as circunstâncias despercebidas que determinam algo como “arte”, Daniel Buren inicia uma prática de instalação.

O artista parte do princípio que a arte é autónoma da arte moderna, não verdadeiramente autónoma, mas depende de um sistema capaz de produzir essa autonomia- “instituições de arte”.

Numa série de obras, sob a forma de riscas verticais semelhantes a toldo, pretende colocar em evidência os diversos enquadramentos disponíveis para a exposição de arte- a própria arquitectura do museu. Ao revestir as paredes do espaço expositivo com o papel de parede, libertando o espaço da obra de arte- a instituição de arte perde o seu poder oculto e a arte, a sua autonomia emprestada. O artista recorre a uma troca de figura e fundo, com um sentido crítico:

*(...) onde no museu houve pinturas expostas de diferentes exposições, veem-se agora superfícies brancas e vazias, enquanto que as áreas normalmente livres estão cobertas agora com um exuberante material listrado, precisamente para direccionar o olhar para essas paredes que normalmente passam despercebidas.*²⁰

²⁰ ZITTEL, Andre, *anArquitectura- 04*, edit. Ulrich Look, Coleção de Arte Contemporânea de Serralves e Público, 2005, p.69

Michael Asher partilha com Buren grande parte das suas inquietações- a crítica às instituições. Partindo da instalação no *Museum Haus Lange* (Krefeld, 1982) [57], o artista pretende desmascarar a arquitectura institucional, através da remoção de elementos que escondem o verdadeiro funcionamento da instituição. Propõe a demolição da parede que separa o escritório da sala de exposições ou as camadas de reboco que revestem a arquitectura, onde se insere a história do edifício, transformando o cubo branco aparentemente neutro. A parede de exposição transforma-se em objecto de exposição.

Nos trabalhos de Robert Smithson e Gordon Maata-Clarck, *a impossibilidade de realizações arquitectónicas reflecte-se num ataque à arquitetura*.²¹ Com *Partially Buried Woodshed* (Abrigo de madeira parcialmente enterrado), Smithson não só põe em prática um “alargamento” do conceito escultura, como além disso deixa subsistir a arquitectura.

²¹ ZITTEL, Andre, *anArquitectura- 04*, edit. Ulrich Look, Coleção de Arte Contemporânea de Serralves e Público, 2015, p.12



58

Matta-Clarck,
Bingo, 1974

As obras de arte do artista são apresentadas num lugar exterior ao museu, pois para Smithson,

²² *Idem*, p.84

*(...)o museu como instituição é um lugar de afastamento e de alienação da obra de arte em relação às suas origens.*²²

Para Maata-Clarck [58] as formas geométricas em edifícios opõem-se ao procedimento de *Schwitters* na construção de *Merzbau*. Enquanto Matta-Clarck atravessa e expõe as camadas físicas da construção como um procedimento invertido da memória arquitectónica, o *Merzbau* expande para dentro do espaço da construção e para lá dele, escavando recantos.

²³ ZITTEL, Andre, *anArquitectura- 04*, edit. Ulrich Look, Coleção de Arte Contemporânea de Serralves e Público, 2005, p.12

Já na década de 1980, *os processos dominantes de intervenção no espaço praticados nos anos 1960 e 1970(...)*, como *(...) a performance e a desagregação conceptual, são recuperados sob forma de objectos.*²³

A questão do estabelecimento escultórico de um lugar (conceito de Carl Andre) e a relação com um lugar *site-specificity* vão conhecer novos desenvolvimentos. Artistas como Isa Genzben, Pedro Cabrita Reis, Cristina Inglesias e Robert Grosvenor *realizam obras retiradas de modelos arquitectónicos ou passíveis de com eles serem relacionados, com as quais a construção escultórica de um lugar obtém uma forma específica.*²⁴

²⁴ *Idem*, p.12

Na década de 90, as afinidades entre a arte e arquitectura do presente são notáveis nos museus de arte contemporânea, nomeadamente no âmbito das criações *site-specific*, como por exemplo a imagem do *Guggenheim Museum Bilbao*, desenhado por Frank Gehry é hoje indissociável da *Serpente* de Richard Serra ou do *Cão florido* de Jeff Koons.

No final do século xx, proliferam várias teorias, provenientes da área de arquitectura, defendendo novas formas de plasticidade capazes de reactivarem a questão da unidade da obra de arte.

O PANORAMA INSTITUCIONAL PORTUGUÊS. OS ESPAÇOS “INDEPENDENTES” E “ALTERNATIVOS”

Na continuidade da dissertação e subsequentemente do estado da arte, parece-me pertinente abordar o panorama português, recorrendo a uma ordem cronológica dos sucessivos acontecimentos e espaços expositivos que surgiram (desde a passagem dos espaços institucionais, aos informais e alternativos).

A motivação do estudo não centralizado nos espaços institucionais, mas num olhar sobre o todo, deriva da importância que estes desempenham.

Por não se encontrarem publicações e documentação sobre o panorama artístico em Portugal, o texto toma como base, essencialmente, três autores: Carlos Guimarães, Nuno Grande e Sandra Vieira Jurgens.

As práticas do coleccionismo referentes a Portugal são escassas até ao fim Político Formal da Monarquia Absolutista. Contudo, ter-se-á afirmado na formação de tesouros de mosteiros, de igrejas ou fruto de acção religiosa.

Em Portugal, contrariamente ao que acontecia na Europa, a formação de museus ou galerias são restritas. Será só no último quartel do século XVIII que assistiremos ao surgimento de museus, ainda assim muito longe das concepções idealizadas no contexto europeu.

Segundo Carlos Guimarães, podemos definir a constituição dos museus em Portugal, em seis períodos:

1º Período – Do Liberalismo à 1ª República, 2º Período- 1ª República, 3º Período- Estado Novo, 4º Período- 2ª República (Implantação do Regime Democrático), 5º Período- Instituto Português de Museus e por último o 6º Período.

A sociedade portuguesa do século XVII e século XVIII, foi objecto de reflexão de perspectivas inovadoras. A partir de 1756, a tomada absoluta do poder vai permitir a introdução de reformas no estado e na sociedade portuguesa.

As reformas de Marquês de Pombal passam por criar uma sociedade modernizada, com base no conhecimento que este possuía do exterior, adoptando uma postura reformuladora e iluminista.

Se, por um lado, a postura de Marquês de Pombal,

*(...) visava o estabelecimento de uma abertura e liberdade indispensáveis à consolidação das actividades de uma burguesia comercial e financeira e, paralelamente, ao livre exercício do pensamento e das suas manifestações artísticas, por outro assume a postura pragmática de fortalecimento do poder central como meio imprescindível de varrer das esferas de influência os representantes da velha aristocracia e do poder clerical, particularmente o que exercia a Companhia de Jesus, face a uma realidade que impunha a protecção do Estado para a consolidação dos novos grupos sociais.*²⁵

²⁵ GUIMARÃES, Carlos; *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 2004, p.156

Pombal visa a criação de uma nova sociedade baseada numa nova aristocracia, que iria reflectir-se no campo das actividades culturais.

Em Portugal, não havia palácios capazes de albergar colecções de arte e mercado interno para a sua comercialização, acabando por fazer sair do país peças importantes.

Ainda assim, consegue-se a inauguração dos dois primeiros museus portugueses: *Real Museu da Ajuda* e os *Museus Universitários de Coimbra*.

O segundo Período da Constituição dos Museus Portugueses, compreendido pelos anos de transição entre o Antigo Regime e a Nova Sociedade Liberal e Burguesa, representa uma referência para entender as razões e descontinuidades contraditórias que afectam a vida portuguesa.

Em meados de Novecentos, existe uma “(...) tomada de consciência dos valores patrimoniais da Nação, da educação artística e das artes em geral e, em particular, às suas articulações com esse campo difuso dos museus, as hesitações e ausências de estratégias vieram a revelar-se como fio condutor mais persistente, explicando o carácter avulso que quase sempre envolveu as decisões relativas ao universo limitado da conformação dos museus portugueses.”²⁶

Neste período, surge o denominado *Museu Portuense* (1833), criado por D. Pedro em pleno cerco do Porto, que representa o primeiro museu público português²⁷, inspirado nas raízes ideológicas francesas, que resultam na transformação do *Louvre* em *Museu Revolucionário*.

Um ano mais tarde à criação do *Museu Portuense*, abolem-se as ordens religiosas, resultando num abandono de conventos recheados de quadros. Esta descoberta de arte dá origem a um espólio, de características semelhantes às que foram desencadeadas pelas acções de napoleónicas (Paris- Louvre).

Contudo, o estado não tem meios nem organização para o espólio adquirido, nem tão pouco está interessado em expor as obras e a integrá-las numa nova perspectiva cultural.

No século XIX, os esforços de modernização e os seus choques com a realidade que se pretende mudar, vão dar origem a novos desejos e programas no campo museológico, com surgimento da primeira formação de museus temáticos.

Ainda assim, os museus criados nunca abordam questões relacionadas com a arquitectura, enquanto disciplina, suporte e afirmação pública. Como menciona Sandra Vieira Jurgens, em Portugal o espaço expositivo institucional domina o panorama artístico, enquanto que no meio artístico internacional já se anunciam exposições independentes e alternativas.

²⁶ Idem, p.177

²⁷ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 2004, p.178

“(…) O Museu Portuense, (...) assume significado político especial, constituindo o primeiro museu público português inspirado nas bases ideológicas que em França tinham justificado a transformação radical do Louvre em Museu Revolucionário (...). A definição dos seus objectivos e a sua estreita ligação à vitória do Liberalismo fazem dele um marco que permite localizar, sob o ponto de vista ideológico, uma linha divisória entre o que se havia ensaiado até então e o se pensará e fará a seguir.”

Desde o século XIX até ao século XXI, os criadores e artistas lutam pela independência e o livre acesso aos espaços de exposição de forma a mostrar e divulgar os seus trabalhos à sociedade, reafirmando o “direito a expor”.

Contrariamente às correntes modernas vanguardistas que surgem num panorama internacional, ocupando os séculos XIX e XX, e divulgando a independência e a autonomia da arte e do artista, que resultam na constituição de práticas alternativas, no panorama português a evolução das instituições para um regime de modernidade verificou-se lenta e tardiamente.

Em Portugal, o fenómeno da “independência artística” surge no princípio do século XX (início da 1ª República), demorando longos anos a assumir-se no meio artístico. O facto de não surgirem compradores de arte interessados nas novas práticas artísticas, senão no naturalismo tardio, fez tardar o aparecimento destes espaços independentes.

O 3º Constituição de Museus Portugueses, marca o início da 1ª República (1910). A poucos meses do término da monarquia, o ensino artístico era referenciado como um ensino caduco, com falta de qualidade e modernidade e os museus vistos como incapazes de acolher ou guardar qualquer obra de arte. É neste ambiente que o *Salão Bonone* acolhe a Exposição Livre (1911), organizada por Manuel Bentes, considerada por muitos como a primeira reacção ao gosto naturalista, em prol de uma afirmação da liberdade de expressão por parte dos artistas.

No que diz respeito aos museus, só após a criação do Museu Portuense (que representava uma posição ideológica - carácter público da instituição) é que estamos perante um segundo estado de afirmação. A nova ideologia baseia-se na criação de um conjunto de museus nacionais e museus regionais.

É importante referir que estas instituições vinham a ocupar edifícios existentes (palácios, conventos, paços episcopais, igrejas e outros edifícios afectos ao uso público) e a arquitectura situava-se num segundo plano, originando espaços precários de suporte museal.

Com o término da Primeira Guerra Mundial, muitos artistas regressam a Portugal contribuindo para a formação de um ambiente artístico aberto e cosmopolita, através da influência de cidades onde tinham habitado.

Em 1925, O *Salão d'Outono*, organizado por Eduardo Viana pretende reunir artistas e arquitectos contemporâneos e simultaneamente, artistas que haviam desaparecido do panorama artístico português. Se Artur Portela²⁸ (1925) afirma que o *Salão d'Outono* marca uma nova fase artística portuguesa, Almada Negreiros²⁹, na conferência de encerramento do II *Salão d'Outono*, expressa a

²⁸ JURGENS, Sandra Vieira, cit. Rewald (1955), in *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*, 2016, p.98

(...) Assim declarou Artur Portela, anotando que o “O Salão de Outono marca uma nova fase artística em Portugal, a que não chamamos renascença, porque dela não há pruridos longínquos, nem índices de escola. (Portela, 1925:4)

²⁹ JURGENS, Sandra Vieira, cit. Rewald (1955), in *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*, 2016, p.99

Almada Negreiros, na conferência que pronuncia na festa de encerramento do II Salão D'Outono, expressa igualmente o seu descontentamento com Portugal, que situa fora do século XX, e o meio artístico, que considera já muito distante dos ideais do seu grupo inicial de “artistas avançados” (...). Iniciando o seu discurso com referências múltiplas ao atraso civilizacional de Portugal, a seu ver o único país ocidental nestas condições.

desilusão artística que se vivia na conjuntura portuguesa.

Em paralelo com o *Salão d'Outono*, decorrem as obras de renovação da *Brasileira*. Reuniram-se obras de Eduardo Viena, Bernardo Soares, Almada Negreiros, José Pacheco, entre outros artistas. A *Brasileira* foi considerada por muitos como o museu de arte moderna em Portugal, em alternativa ao oficial Museu do Chiado, dotado de uma visão tradicional e académica da arte.

Se a *Brasileira* era anunciada como o “Museu”, o *Bristol* aberto em 1918 seria a galeria de arte. O *Bristol* era um cabaré de luxo, propriedade de Mário Freitas Ribeiro, integrava a rede de clubes nocturnos modernos que existiam em Lisboa. Em 1926, é proposta uma renovação no espaço do Bristol, de forma a criar um espaço ousado de imagem alternativa, o espaço contou com a colaboração do arquitecto Carlos Ramos, responsável pela criação do ambiente espacial. Neste espaço colocaram-se obras da nova geração. O cabaré *Bristol* estava para os artistas modernos, como os cabarés das cidades de Paris, Zurique, Berlim e Viena estavam para os futuristas e para os dadaístas.

Porém, estes espaços em Portugal passam por funcionar como espaços expositivos, de experimentação artística e sátira política.

Na passagem dos anos vinte para os anos trinta, houve várias tentativas de afirmar a modernidade, com a exposição dos *5 Independentes* (1923) e o *Salão d'Outono* (1925 e 1926); no final da década de vinte forma-se o *Grupo Mais Além* (1929), que propõe a divulgação da arte moderna em substituição da arte clássica.

Na década de trinta do século xx, o Estado Novo alterou o desenvolvimento artístico em Portugal, tal como noutros países europeus (Itália Mussoliniana, Alemanha Nazi e Espanha Franquista).

A partir da década de 30, (...) a figura paternal e proteccionista de Salazar tornou-se no principal instrumento da retórica nacionalista, exaltada em todos os cantos do império colonial pelos mais diversos processos auto-celebrativos- exposições comemorativas e filmes documentais, publicações massivas e cartazes de rua, manifestações políticas e demonstrações populares (...).³⁰

A denominada *política de espírito*³¹ que integrou o governo salazarista e que se fez sentir até à década de 50, passava por integrar programas artísticos, arquitectónicos e urbanísticos, que iriam incidir sobre a criação de novos espaços e eventos culturais.

Tal como Nuno Grande menciona, durante a primeira metade da década de 30, a arquitectura e as artes apoiadas pelo regime salazarista (...) denotavam uma aproximação ao monumentalismo retórico e à figuração estilizada das estéticas

³⁰ GRANDE, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, 2009, p. 70

³¹ *Idem*, p. 69

*fascistas italiana e alemã.*³²

A António Ferro coube a função de dirigir o SPN.³³ Em meados da década de 30, o SPN apelava a uma política cultura activa, baseada em concursos, subsídios e prémios como, por exemplo o *Prémio Amadeo Souza Cardoso*, que vinha a ser homenageado pela sua obra dotada de uma precoce modernidade, que integrava a exposição *Armory Show*.

Os espaços expositivos de António Ferro, não tinham conseguido alterações significativas e a falta de meios em Portugal no campo artístico agrava-se durante a política do Estado Novo. Se, por um lado, as exposições independentes não estavam a conseguir alterar a estrutura do meio artístico, por outro lado, por não existirem galerias de arte, como no panorama internacional, os artistas independentes não conseguiam controlar o poder académico. Para piorar o panorama artístico emergente os compradores de arte tinham preferência por obras de artistas académicos que compravam nos salões da SNBA.

Assim, na ausência de espaço de um mercado caracterizado por artistas emergentes e impedidos de seguir a carreira profissional a situação artística era de difícil sobrevivência.

Nesta conjuntura marcada por anos críticos para o meio artístico português surge a *Galeria UP*, considerada por muitos a primeira galeria dedicada à arte moderna em Portugal, com fundação ligada a António Pedro³⁴ (1909-1966) e mais tarde a Thomaz de Mello³⁵ (1906-1990). A *Galeria da UP* andava a par do *Salão Bobone*, mantendo-se activa desde a década de dez.

Numa reacção ao panorama artístico português, o Estado Novo, em resposta às acções realizadas por parte dos artistas, vê-se obrigado a criar o *Salão de Arte Moderna* (1935). Neste sentido, Almada Negreiros, ainda no mesmo ano, publica na *Revista Sudoeste* a sua opinião contra *Política do Espírito* de António Ferro e o *modernismo folclórico* que propunha o Estado Novo, declarando o valor da independência que todos os artistas deveriam possuir em representação da autonomia da arte e da política.

A grande actualidade que traz curiosos os ânimos é uma possível colaboração espiritual entre a Arte e Política. Aparte esta actualidade, Arte e Política não estão feitas para colaborar uma com a outra, e o único encontro possível de ambas é nos resultados das suas acções particulares, ao produzir-se a presença duma e da outra na vida da humanidade.

*(...) Não há maior inimigo do português do que as portuguesadas. As varinas estilizadas, as minhotas de chás de caridade, os poveiros de turismo, e os campinos das marcas registadas, pertencem ao Portugal das portuguesadas.*³⁶

³² GRANDE, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, 2009, p.72

³³ A SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) foi criada em 1933 e assentava em três bases: a primeira usava a cultura como meio de propaganda, a segunda tentava conciliar os antigos valores com a modernidade e a terceira consistia em estabelecer uma cultura nacional e popular com base nos ideais do regime. Almada Negreiros foi um dos artistas convidados a “colaborar” com a SPN. Em 1940, organiza a Exposição do Mundo Português.

³⁴ António Pedro foi escritor, poeta, artista plástico e colecionador de arte. Em 1933 fundou a Galeria da UP (1933-36), onde apresentou a primeira exposição da artista Maria Helena Vieira da Silva. Em 1940, realiza a primeira exposição surrealista em Portugal com a presença de dezasseis quadros seus. Integrou o Grupo Surrealista de Lisboa, foi director do Teatro Apolo (1949) e crítico de arte da BBC em Londres.

³⁵ Thomaz de Mello é brasileiro e vem para Portugal (1926) com uma companhia de teatro. Pertence à geração dos pintores modernistas em Portugal. Participou em todas as Exposições de Arte Moderna de S.P.N/ S.N.I. Dirigiu a Galeria da UP com António Pedro.

³⁶ NEGREIROS, Almada, *Vistas do SW. Sudoeste* (Edição facsimilada), n.º2, 1935, p. 3,12

Como se tem referido ao longo do texto, o modernismo situava-se entre um modernismo independente e um modernismo moderado pelo estado. Com a imposição do fascismo em toda a Europa e conjuntamente com um sentido de solidariedade antifascistas, não só os artistas que realizavam mostras independentes, mas também, os artistas académicos tinham um sentido crítico perante o modernismo que Ferro queria implantar.

Nesta crítica de combate, Júlio Pomar, pertencente à terceira geração de pintores modernistas portugueses, publica no jornal *Horizonte* (1942), o artigo *Da necessidade duma exposição de Arte Moderna*, afirmando:

³⁷ POMAR, Júlio; *Da necessidade de uma exposição de Arte Moderna- Horizonte*, n.º8, 1942, p.3

*Existirá de facto, em Portugal uma Arte Moderna? Existirá uma Arte de Hoje, verdadeiramente Arte e verdadeiramente hoje? Creio que sim. Mas ao certo quem poderá responder? Com que bases? Quais os salões que, livremente, se abrem àqueles que pretendem, ou trazem em si, qualquer coisa de novo?*³⁷

³⁸ *Idem*, p.3

*As entidades encarregadas de mexer os cordelinhos nisto de Arte nacional comprazem-se numa actividade limitada, condicionada. Uma obrigando mumificadas recordações duma época que se foi sem deixar saudade, prolongando indefinidamente um passadismo inútil e infeliz. Outra, dando-se foros de “modernismos”, estadeia vistosos painelinhos policromos e decorativos, mas só policromos e decorativos, bem longe do espírito que deve presidir a criação artística.*³⁸

E continua, afirmando a necessidade de realizar exposições que permitissem o acesso expositivo e a visibilidade de artistas que trabalhavam na modernização e na liberdade artística;

³⁹ POMAR, Júlio; *Da necessidade de uma exposição de Arte Moderna- Horizonte*, n.º8, 1942, p.3

*Nela devem ser admitidos todos os que, sinceramente, andem buscando uma expressão sua e do seu tempo. Nada de partidarismos nem de imitações comodas. Tão-pouco uma compreensão convencional do campo estético. (...) Repetindo: A Exposição de Arte Moderna destinar-se-á a todos os artistas que desenharam o triunfo fácil e seguem; àqueles que até aqui têm permanecido fieis, não obstante as dificuldades surgidas; aos que, trabalhando em silêncio, se arriscam a ver improfícuo o seu trabalho e o sacrifício da sua vida; a todos, que pintando, desenhando, modelando, procuram fazer mais do que lhes ensinaram.*³⁹

Nas citações acima mencionadas é visível o descontentamento da conjuntura portuguesa por parte de Júlio Pomar, em oposição ao programa salonista, clássico e moderno.

Contudo, a situação artística portuguesa exigia uma posição por parte dos artistas contra o regime salazarista, em paralelo com a afirmação de uma política de gosto nacional.

Um momento importante para Estado Novo, foi a *Exposição do Mundo Português* (1940).

A exposição do Mundo Português tornou-se assim no maior evento cultural das primeiras décadas do Estado Novo, isto é, aquele onde o regime ensaiou uma interação linear entre cidade, arquitectura e arte, pese embora a precaridade do seu “monumentalismo de estafe”, como lhe chamou Nuno Portas.⁴⁰

Na segunda metade da década de quarenta e com o término da II Guerra Mundial, a vitória das forças aliadas possibilitaram a realização de eleições livres em Portugal, assim o *Movimento de Unidade Democrática* (MUD), junta artistas dadaístas, neo-realistas, surrealistas e pintores abstractos.

Em 1945, a euforia da vitória dos Aliados levou muita gente a acreditar na queda do Salazarismo. Os movimentos culturais envolveram-se na acção política. O neo-realismo foi o modo mais frequente de os artistas de vanguarda se manifestarem. O MUD levou a SNBA (Sociedade Nacional de Belas Artes) a organizar, em 1946, as Exposições Gerais de Artes Plásticas, que passaram a ser o salão da oposição política.⁴¹

No II pós-guerra em Portugal João Pinharanda aponta “três caminhos”⁴² artísticos, são eles: o Neo-realismo- próximo da denúncia social e política, com a obra de Júlio Pomar; o Surrealismo, seguido por António Pedro, Mário Cesariny e António Dacosta; e, finalmente, o Abstraccionismo, com o percurso de Fernando Lanhas nas *Exposições do Grupo de Independentes*.

No ano de 1946, o *salão da SNBA* passa a estar associado à EGAP, para tentar combater os salões do regime, empenhando-se na divulgação de artistas.

Neste contexto, é organizada pela MUD a *Exposição Geral de Artes Plásticas* [18], o catálogo da edição inaugural conta com um texto escrito por Mário Dionísio, onde afirma a importância da unidade dos artistas a um movimento de reafirmação.

⁴⁰ GRANDE, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, 2009, p.74

⁴¹ GRANDE, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, Tese de Doutoramento, 2009, p.76

⁴² PINHARANDA, João, *A Arte Portuguesa no Século XX*, in *Arquitecturas da Cultura* (Nuno Grande), pp.76

Com a reacção dos artistas em relação ao programa de António Ferro, surgem simultaneamente, exposições surrealistas, que representavam importantes iniciativas criando ocupações improvisadas em diversos espaços artísticos, comerciais e de lazer.

As exposições realizadas pelos grupos surrealistas procuram novos lugares expositivos, como cinema, livrarias; e que se estendem a partir dos anos sessenta a lojas de móveis e decoração.

Com o afastamento de António Ferro, durante os anos 50, Salazar podia deixar cair a imagem de um país aberto à modernidade. Nas décadas de 50 e 60, e perante a demissão do Estado Novo no sector artístico, coube ao meio artístico independente, ao esforço de galerias particulares e à criação de instituições privadas o acompanhamento do meio cultural europeia.

No final da década de 50 surge a criação da Fundação Calouste Gulbenkian (1956)[19], que contemplava a criação de uma sede para a fundação, um parque e um museu.

O museu deveria receber as obras que Calouste Sarkis Gulbekian tinha coleccionado ao longo da sua vida. Na colecção encontram-se objectos do Oriente islâmico à escultura egípcia, da arte ornamental do Extremo Oriente à arte europeia; da pintura à escultura, da tecelagem à tapeçaria e do mobiliário à ourivesaria.

O projecto da fundação ficou a cargo dos arquitectos Ruy d'Athouguia, Alberto Pessoa e Pedro Cid, depois de terem vencido o concurso.

Pretendia-se que o edifício fosse dotado de espaços contínuos e fluídos através da Galeria de Exposições Temporárias, colocada entre a ligação do Museu com a Sede e os Auditórios.

O museu situa-se num único piso- cota de entrada. Com uma matriz geométrica clara, sob a forma de rectângulo é dividido longitudinalmente por três partes e transversalmente por cinco partes.

O museu contempla dois pátios interiores abertos no centro da composição permitindo uma ligação à natureza, e estabelecendo um diálogo entre o interior/ exterior e, consecutivamente, com parque. O corpo do museu é subtil, não é um objecto autónomo, as formas modernas no contexto internacional são evidenciadas: a transparência, a planta livre e flexível.

É importante salientar que embora a Gulbekian fosse importante para a conjuntura artística em Portugal, na medida que oferecia oportunidades aos artistas, ainda assim dispunha apenas de uma pequena área expositiva temporária,

sendo o museu ocupado na totalidade com obras colecionadas por Calouste Sarkis Gulbekian.

Em 1957, a fundação organiza a 1ª *Exposição de Artes Plásticas* (primeira intervenção pública na vida cultural nacional) oferecendo aos artistas a possibilidade de expor em público e revelarem a sua obra.

Na mesma década que surge a Calouste Gulbekian, emerge o sector comercial privado, embora em contexto internacional as galerias surgissem mais cedo.

Tanto em Portugal como no contexto internacional, as galerias permitem alteração no estatuto do artista para completar a lacuna das instituições estatais.

Ao contrário dos sistemas artísticos americanos e franceses vividos nos anos 70, marcados por posições críticas em relação aos museus e as galerias comerciais, em Portugal, o clima político e a inexistência de museus condiciona o movimento de contra-cultura no país. Até à década de sessenta não existia mercado artístico em Portugal.

Se o discurso se centrou nas exposições independentes, a partir da década 70 surge o conceito “alternativo”, que emergia desde a década 60.

Os espaços alternativos surgem de um discurso acompanhado de manifestações contra o sistema institucional e do mercado da arte, transformando o “mundo da arte”.

Conjuntamente às alterações sentidas no panorama artístico, a década de 70, fica inevitavelmente marcada pelo 25 de Abril de 1974, um momento de “explosão” política, social e cultural.

Ao longo da década de sessenta e nas décadas seguintes, o artista assume-se como autónomo, como auto-organizador de espaços expositivos. Os espaços galerísticos que emergiam em Portugal estavam conotados a espaços como lojas de mobiliário ou a livrarias, por exemplo: *111* e a *Quadrante*.

José Ernesto de Sousa adopta uma posição crítica e defendia uma arte experimental. No ano de 1968, manifestava a intenção de criar um espaço alternativo, com base numa fábrica falida em Rio de Mouro, que seria as instalações da *Oficina Experimental*. Em 1977, ocupa a liderança na organização *Alternativa Zero* - Tendências polémicas de arte portuguesa que acontecem na *Galeria de Arte Moderna*, durante três meses do ano 1977. Esta organização realiza várias mostras em espaços diferentes e com carácter disciplinar aberto, contribuindo para a formação de uma vanguarda artística através de realizações experimentais.

A *Alternativa Zero* foi um grande evento que reuniu inúmeras intervenções e géneros artísticos, que contribuíssem para a divulgação de espaços artísticos.

Apresentava ambientes, instalações, performances, focando nos conceitos e nos processos artísticos que deveriam desmaterializar o resultado. Contudo, as novas formas de expressão evitavam o uso da pintura e da escultura conotadas ao academismo e a um sistema artístico consagrado.

⁴³ JURGENS, Sandra Vieira, *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*, 2016, p.291

*O resultado não deriva do ecletismo, mas da defesa de uma exposição aberta, onde a não restrição à representatividade de uma corrente significava também uma posição estética e política.*⁴³

⁴⁴ SOUSA, Ernesto, *Alternativa Zero-Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977, p.75

*O quadro não consente a moldura, e a escultura não consente o plinto que os separem do envolvimento real de que fazem parte. Rotura portanto na concepção do espaço e do envolvimento. Nestes espaços todos seremos actores, prontos a viver a vida como situação estética; e autores, isto é, absolutamente responsáveis. O espaço neste caso é um envolvimento criado a partir das acções e pensamentos, e dos objectos que-se-abrem... Neste contexto a obra de arte não terá sentido e “materialidade” como tal: tudo será eminentemente estético. E tudo será eminentemente ético. Muitos caminhos conduzem a esta Roma de um mundo sem centro... e sem Roma.*⁴⁴

Em Portugal, neste contexto, ainda não existiam instituições públicas capazes de gerar arte. Neste sentido, as galerias eram espaços importantes e necessários para a vanguarda. Assim, a posição do artista era contraditória, como refere E.M. de Melo e Castro em *Vivisseção do artista como profissional*.

⁴⁵ CASTRO, E.M. de Melo, *Vivisseção do artista como profissional*. Diário de Lisboa, a.50, n.º 17312, *Suplemento Literário*, p.4

*A posição do artista criador é então contraditória tanto a nível individual como no nível profissional, ou no nível genuinamente criador. Ao nível individual é um homem comum, mas com experiência incomum, senão não pode criar por falta de vivência; ao nível profissional não é reconhecido nem pago, mas deve produzir o novo e criar objectos reconhecidos pela sociedade; ao nível espiritual, deve reforçar o reportório do seu tempo e negar o possível do homem comum, entrar na utopia, desenraizado, outsider.*⁴⁵

Em Portugal, contrariamente ao que se verificava nos outros países, não existia um museu de arte moderna que fosse capaz, simultaneamente, de gerar arte e expôr as obras criadas pelos artistas da vanguarda.

Na inexistência de museus públicos de arte contemporânea, as iniciativas de dinamização dos museus acontecem em museus históricos, como por exemplo o Museu Soares dos Reis, onde, em 1975, é criado o Centro de Arte contemporânea.

Na passagem da década de 70 para a década de 80, a Fundação Calouste Gulbenkian toma a decisão de criar o CAM- Centro de Arte Moderna.

O Centro de Arte Moderna, insere-se no conjunto urbanístico da Fundação Calouste Gulbenkian, depois da fundação ter concluindo o projecto de Alberto José Pessoa (1919-1985), Pedro Cid (1925-1983) e Ruy Jervis d' Athouguia (1917-2006).

Em 1979, a Fundação Gulbenkian, tendo em conta o panorama da cultura em Portugal e apercebendo-se, que não existe um museu ou espaço vocacionado para a arte moderna, propõe criar o Centro de Arte Moderna.

O Centro de Arte Moderna da Fundação deveria integrar o conjunto existente (sede, museu e parque), unificando ao mesmo tempo a frente da Avenida de Berna, no sentido de proteger a fundação de uma crescente desordem do urbanismo da cidade.

Em 1977, o presidente José de Azeredo Perdigão incumbe o arquitecto Sommer Ribeiro estudar o programa e a localização do futuro edifício da fundação, que primeiramente designava-se de museu de arte moderna, evoluindo para galeria de arte moderna e, por fim, centro de arte moderna.

O programa elaborado deveria organizar-se em duas áreas: a primeira com as áreas de exposição permanente e, a segunda, com os serviços de animação, documentação e exposições temporárias. O edifício deveria ter um carácter de polivalente, que permitisse instalações, encontro de artistas, debates, espectáculos, performance, etc.

O projecto viria a ser entregue ao arquitecto Sir Leslie Martin. Este propunha uma organização clara entre espaço /função. O edifício organiza-se em forma de 'L'. A grande nave de exposições permanentes ocupa uma área de 1600 m² do piso térreo, desdobra-se em três espaços interligados por níveis distintos: o piso principal onde se encontra a colecção de pintura e escultura portuguesa; o piso superior, de pintura e escultura estrangeira; o piso inferior onde se expõe os desenhos, gravuras e outros documentos. Estes três níveis totalizam uma área de 3000 m².

A inauguração do Centro de Arte Moderna coincide com o início dos anos 80, que são caracterizados por um “regresso à pintura e à escultura”, como o surgimento de práticas artísticas que se pretendem adaptar aos espaços do museu. Contudo existem duas posturas: os que defendem o retorno à pintura e os que recusam a tradição.

No período que marcou o fim da segunda modernidade europeia, 1968-1989, ocorreram em Portugal três mega-acontecimentos: o 25 de Abril,

o fim do império colonial, a adesão à União Europeia. O significado destes acontecimentos está em aberto mas não é arriscado pensar que, através deles, Portugal procurou liquidar finalmente o deve e o haver da sua primeira modernidade. (...)

De facto, as políticas de convergência da União Europeia, as de coesão e os fundos estruturais, foram apresentadas como uma generosa e efizaz engenharia política- económica capaz de permitir a Portugal o curto-circuito de, em poucas décadas, realizar plenamente a sua segunda modernidade- a que os países europeus desenvolvidos tinham levado dois séculos- e assim passar a coincidir com o resto da Europa, e apenas com um ligeiro atraso, nas tarefas de transição para uma nova modernidade ou pós-modernidade.⁴⁶

⁴⁶ SANTOS, Boaventura Sousa, *Portugal: um passado para um futuro*; in *Portugal, Identificação de um País*. Lisboa: Prós e contras, Relógio D'Água, 2007, p.102

Boaventura Sousa Santos, a partir do texto *O social e o político na transição pós-moderna* (1988), defende que a integração na Europa proporcionou uma “segunda” modernidade, em simultâneo com uma “terceira” modernização (pós-modernidade).

O evento multidisciplinar *Depois do Modernismo*, organizado em Janeiro de 1983 (Lisboa) segue as influências internacionais.

“Marco do chamado ‘regresso à pintura’, esta exposição reflecte o subseqüente acompanhamento e enunciação das temáticas e dos conceitos do pensamento ou debate pós-moderno, que expõe a crise das instituições do território cultural modernista e o esgotamento das vanguardas (históricas e neo-vanguardas).”⁴⁷

⁴⁷ JURGENS, Sandra Vieira; *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*, 2016, p.327

Na génese de *Depois do Modernismo* estão projectos de espaços alternativos e espaços geridos por artistas que lutavam contra o sistema institucional e galerístico.

O surgimento destes espaços de rede informal de projectos alternativos ocorre com a crise do sistema galerístico, tal como aconteceu na década de setenta.

(...)Alexandre Melo situa os dois grandes booms no mercado da arte em Portugal no principio da década de setenta e na segunda metade da década de oitenta, coincidindo ambos com dois picos de especulação bolsista; seguido-se dois períodos de recessão, logo a seguir ao 25 de Abril de 1974 e no começo dos anos 90.⁴⁸

⁴⁸ MELO, Alexandre, in JURGENS, Sandra Vieira; *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*, 2016, p.389

Assim, justifica-se o número de exposições que se vinham a realizar por artistas-curadores, numa conjuntura de estagnação do mercado da arte no final

⁴⁹ JURGENS, Sandra Vieira, *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*, 2016, p.390

dos anos 80 e a crise económica no início dos anos 90. Ao mesmo tempo que surgem iniciativas alternativas em Portugal, surgem novas instituições culturais com realização de grandes exposições. Situam-se neste panorama o Centro Cultura de Belém, criado em 1991; a Culturgest, em 1993; em 1994, abre o Museu Nacional de Arte Contemporânea, inaugurado como Museu do Chiado. Nesta época *prevaleceu (...) uma política cultural estruturada, com uma óptica liberal no domínio da cultura, a forte valorização da componente nacionalista e comemorativa da cultura voltada para a realização de grandes eventos culturais (...).*⁴⁹

Os anos 90 encontram-se conotados com a crise do mercado, pela fraca receptividade institucional da arte emergente, pela insuficiência de espaço galerísticos conjuntamente com insatisfação dos espaços institucionais que não mostravam interesse em expor obras de artistas emergentes. Numa busca incessante de lugares para divulgar os seus trabalhos e sem apoios com influência nesse meio, os artistas começam por organizar exposições colectivas por conta própria, iniciando um percurso expositivo por sua autonomia.

Neste sentido, surgem os artistas-curadores com novas abordagens expositivas à construção de percursos sem intermediários (curadores, críticos...).

No início esta prática foi olhada com descontentamento, não sendo aceite por circuitos existentes, uma arte emergente e experimental que não se enquadrava nas opções estéticas valorizadas pela programação de espaços institucionais e comerciais.

O artista passa a ser produtor e curador motivado pela vontade de materializar novos projectos expositivos e de intervir directamente no espaço.

A organização destas exposições implica por parte do artista, segundo Jurgens: concepção do projecto de curadoria, design de folhas de sala e cartazes, produção (orçamentos, seguros, transporte), montagem e desmontagem das obras expostas, documentação, comunicação e divulgação.

Em Portugal, durante os anos 90, os artistas Pedro Cabral Santo, Paulo Mendes e Alexandre Estrela exercem estas funções e desempenham um papel artista-curador.

O artista-curador impulsiona os projectos expositivos, conotados com o experimentalismo e com a libertação das barreiras pré-estabelecidas. A exposição desempenha um papel de produção artística.

Paul O' Neil, acerca do artista-curador, afirma:

O artista-curador tornou-se largamente sinónimo dos praticantes de

⁵⁰ JURGENS, Sandra Vieira, *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*, 2016, p.416

*arte que usam o design de exposições, estruturas arquitectónicas e estratégias de curadoria como uma maneira de utilizar o seu próprio trabalho e de outros artistas para criar uma instalação provisória. As exposições realizadas pelos artistas-curadores, que outrora significavam simplesmente exposições com curadoria de artistas, são agora também um modelo diferenciado de curadoria.*⁵⁰

Estes espaços passam a ser devedores de uma nova maneira de expor, dispor e instalar obras de arte. As suas práticas são ancoradas na produção de instalações compósitas, formadas por justaposição de objectos comuns, vulgares, entre outros.

⁵¹ *Idem*, p.416

*A instalação demonstra ser uma determinada selecção, uma determinada cadeia de escolhas, uma determinada lógica de inclusões e exclusões. Aqui, podemos ver uma analogia com uma exposição comissariada.*⁵¹

A eleição passa a ser a prática artística preferida pelos artistas associados a exposições alternativas. Para o artista-curador Paulo Mendes, a instalação é a expressão artística mais próxima da realidade, pois permite quebrar a unidade e a autonomia espacial e discursiva das peças, possibilitando ligações visuais não impostas a um percurso específico.

Por outro lado, José Miguel Sardo afirma:

⁵² SARDO, José Miguel; MENDES, Paulo, *Imagens para os anos 90. Semanário. Supl. Metro: Vida, Artes e Espectáculo*, p.14

*Interessa-me que as obras funcionem como espaços cenográficos, como acontece no cinema onde o espectador tem uma experiência que só dura aquele momento, que é irreversível.*⁵²

Estes espaços surgem como ocupações denominadas informais e performativas, espaços na grande maioria desactivados. O próprio espaço, a história e o ambiente passam a ser material de trabalho para os artistas/ curadores.

A década de 90 representa “o tempo” de afirmação do Porto, em torno da criação artística emergente, contando com o surgimento do Museu de Arte Contemporânea de Serralves(inaugurado a 1999). No ano de 1992, o Porto ganha o estatuto de “Património da Humanidade” atribuída ao Centro Histórico, em 2001, é a Capital Europeia da Cultura, que afirma o regresso dos arquitectos à sua cidade e, mais tarde, o surgimento da Casa da Música projectado por Rem Koolhaas.

Assim, segundo Nuno Grande, o Porto tornava-se a “cidade-evento”, apresentando o “arquitecto-estrela” e sua “arquitectura- ícone”. Neste sentido, o “efeito

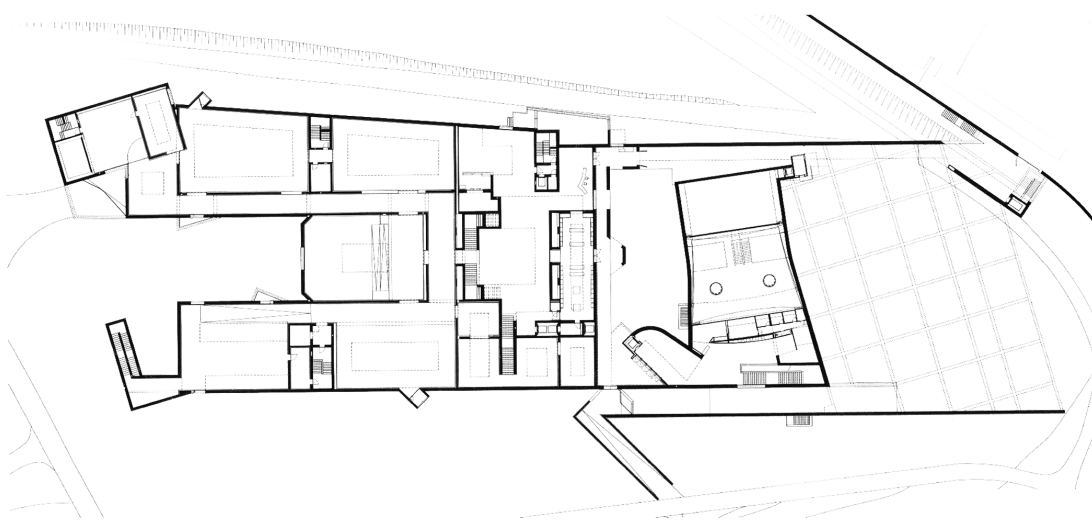
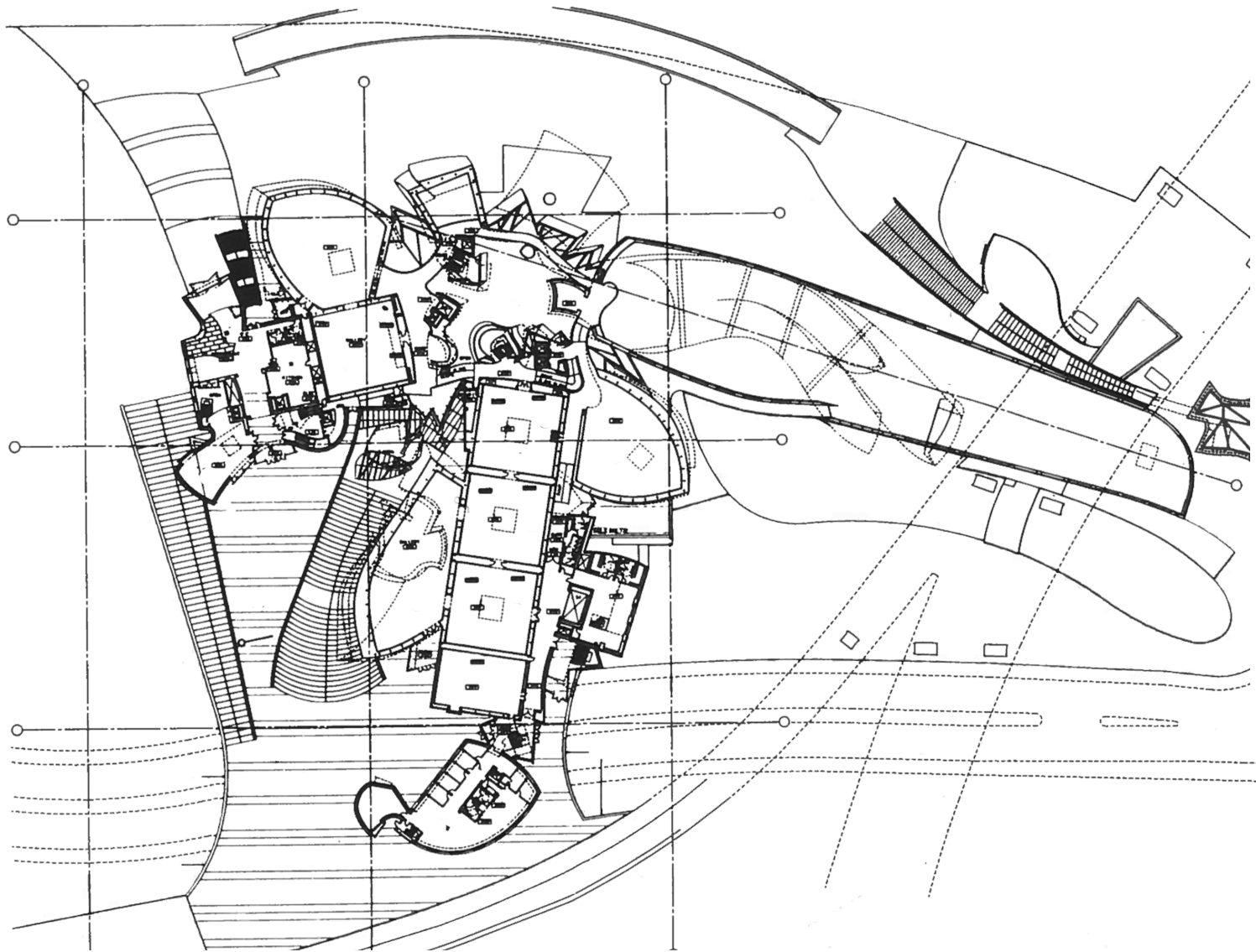
Bilbau” passava também por aqui.

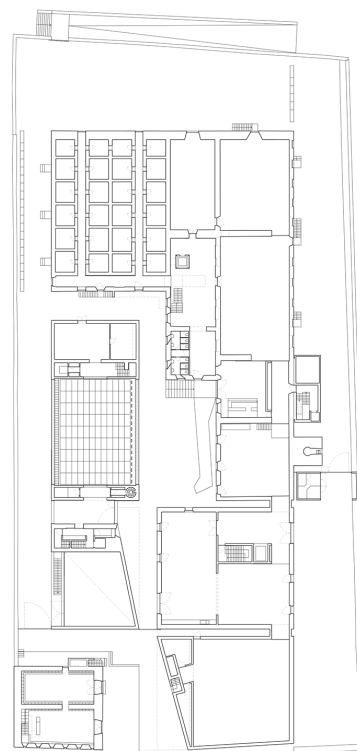
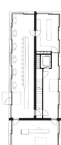
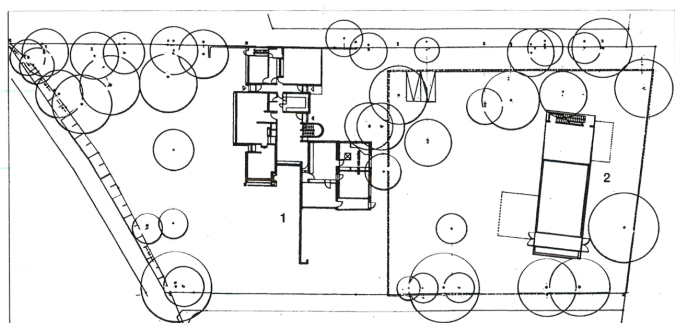
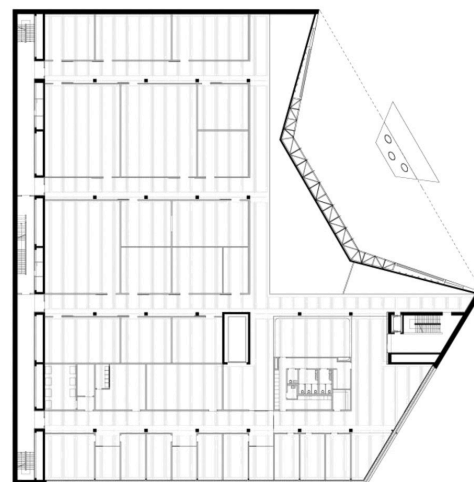
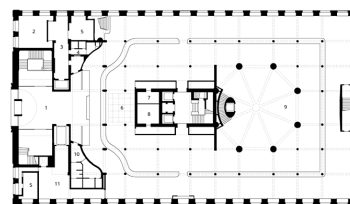
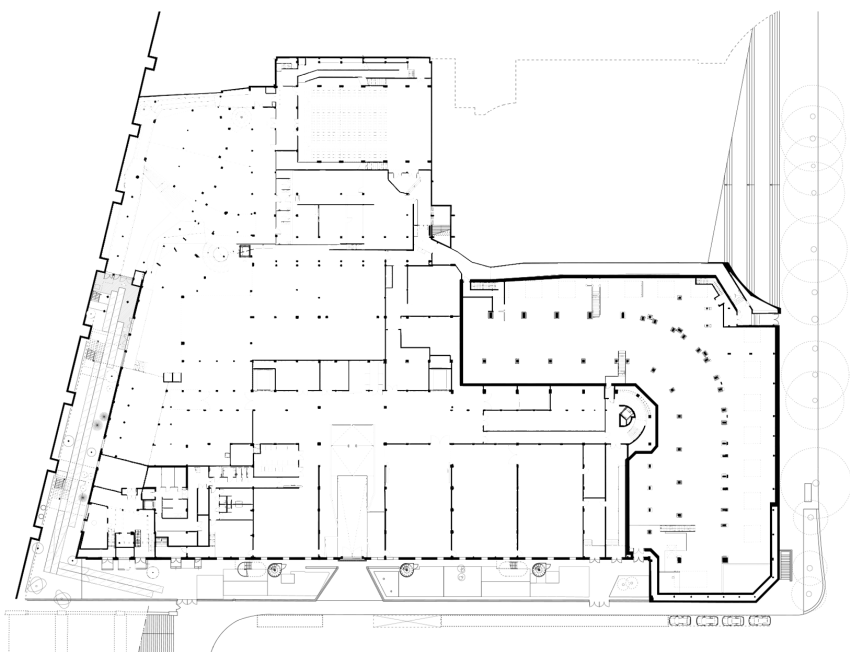
⁵³ GRANDE, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, 2009, p.525

*O museu de Álvaro Siza estabelece uma clara continuidade com uma tradição contextual profundamente enraizada na nossa cultura sul-europeia, guardando uma força interior que se projecta para fora nos magníficos momentos em que olha o belo jardim de Serralves. É assim, uma obra serena e intimista, que marca decisivamente o nosso fim-de-século. A nova Casa da Música, noutro sentido, estabelece uma ruptura de forma e escala com um contexto urbano que nunca chegou a ter força para o ser verdadeiramente, dando-lhe por isso, um sentido, futuro. É um espaço que se abre à cidade contemporânea, convidando-a a invadi-lo, a absorve-lo, e neste sentido não poderia marcar melhor o início de um outro século. Ambas as obras possuem uma dimensão universal, essencialmente porque potenciam a sua dimensão local. Aqui, o “efeito Guggenheim” não deverá constituir-se como uma enfermidade, mas antes, como uma cura, sedimentando, neste lado recente da cidade, uma pluralidade funcional e morfológica, distinta da homogeneidade urbana do Centro Histórico.*⁵³

CAPÍTULO — U L O 3

REFERENCIAÇÃO DOS CINCO CASOS





CASOS DE ESTUDO

Durante a elaboração da dissertação houve a necessidade de materializar os conceitos abordados através de obras concretas. Neste sentido, decidiu-se incluir no processo alguns casos de estudo, usando como mote a obra -Museu de Arte Contemporânea de Serralves da autoria Álvaro Siza Vieira.

A escolha justifica-se pelo interesse, pela proximidade ao edifício, pela inclusão num parque como parte fundamental da implantação e a relação com um território patrimonial, pelas opções curatoriais e arquitectónicas e os vários diálogos estabelecidos entre as partes, pela contínua reutilização e adaptação ao programa e aos conteúdos expositivos, etc.

Nas obras com a qual se pretende estabelecer um paralelo, a escolha foi motivada pelas diferentes opções curatoriais/ arquitectónicas de forma a construir um diálogo mais rico e dar a conhecer de forma directa algumas das soluções propostas na contemporaneidade, para isso o território de estudo não se centraliza em Portugal, mas na Europa.

Durante o tratamento de informação recolhida das várias leituras realizadas durante a dissertação, pareceu-me importante encarar o espaço expositivo como um todo e não me confinar ao espaço expositivo do museu de arte, porque este surge conotado e indissociável a espaços expositivos de outra natureza e de outras características museológicas e museográficas, que ocupam a contemporaneidade e na qual todos os espaços expositivos contribuem para uma narrativa.

Neste sentido, identifico os vários tipos de espaços expositivos. Assim surgem dois grupos: os espaços institucionais- museus e centros de arte e os espaços não institucionais- galerias, espaços alternativos/ informais e espaços conotados à efemeridade. As diferenças que originaram estes dois grupos são óbvias: escala, complexidade do programa expositivo e arquitectónico, modo de operar no espaço, tipo de obras de arte que acolhe, exigências técnicas na receção de obras, desenvolvimento do projecto curatorial, etc;.

A escolha dos espaços institucionais tem como casos de estudo:

- Kunsthaus Bregenz, situado na Áustria, é fortemente marcado pela ideia de caixa, contentor, voltado para o interior que por sua vez tem consequências no desenho do espaço expositivo, enfatizando a ideia “templo”, fechado para exterior;

- Guggenheim Bilbao, situado na Espanha, encontra-se conotado à ideia de museu- marca, museu como revitalizador de uma cidade esquecida, com uma arquitectura exuberante e impactante que parece sobrepor-se à arte;

- Palais de Tokyo, situado em França, ocupou um edifício existente que já tinha albergado um programa cultura. Palais de Tokyo diferencia-se por ter uma estratégia curatorial e arquitectónica próxima ao centro de arte, marcado pela liberdade e pelo ambiente informal, pretende assumir-se como um museu laboratório e experimental;

-MUDE, situado em Portugal, ocupou um edifício absoleto, tal como o caso anterior, distingue-se pela sua escala, pela sua relação com a cidade e pelas opções curatoriais e arquitectónicas. Com um ambiente despojado e informal, marcado pelas dificuldades económicas, constitui um museu em construção e em mudança.

- Schaulager, situado na Suíça, representa o museu reserva- uma problemática nos museus de hoje. Com a compra de obras de arte para construir o seu espólio e com o espaço que as exposições temporárias ocupam face às exposições permanentes (por vezes inexistentes) os museus vêm-se obrigados a aumentar os seus espaços de reserva, algumas das opções passam por construir novos edifícios. Schaulager constitui um exemplo de edifício erguido num subúrbio industrial com a função armazenar o acervo criado por duas gerações da família do coleccionista Emmanuel Hoffmann.

Os espaços expositivos não institucionais tem como casos de estudo:

-o espaço Galeria/ espaço alternativo- situado no Porto, o Espaço Mira constitui um exemplo notável pela forte relação e dinamização estabelecida com a envolvente onde se encontra, pela forma como foi desenvolvido o projecto curatorial/ arquitectónico;

- espaço expositivo efémero- Hangar K7, da autoria da arquitecta e curadora Inês Moreira. Representa o uso de um espaço fabril, com características próprias, absoleto em que lhe é atribuída uma função por um período curto de tempo. Por vezes, estas intervenções fazem-nos lembrar a importância que estes espaços fabris têm para as construção das cidades, por ocuparem grandes áreas urbanas. Com uma lógica de intervenção distinta de todas as outras, estes espaços encontram-se directamente relacionados com o poder que o espaço expositivo tem na transformação de memórias e de culturas.

- espaço museu- virtual e museu rua- respectivamente, de Helena Barranha e Yona Friedman, representam dois exemplos importantes de pensar o espaço expositivo, por não representarem um espaço confinado mas amplo. Se o espaço que Helena Barranha propõe não representa um lugar físico mas virtual, longe de qualquer ideia de museu, Yona Friedman propõe a rua como como espaço expositivo, onde tudo acontece.

143

Com estes casos de estudo pretende-se consolidar o conhecimento obtido e abordar o espaço expositivo de uma forma mais ampla e abstrata, estabelecendo um paralelo entre os cânones estabelecidos pelas instituições e a informalidade/ liberdade artística presente nos espaços expositivos não institucionais.

**MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA DE
SERRALVES**





MUSEU

*As in the culture at large, communication and connectivity are promoted, almost enforced, for their own sake. This activation helps to validate the museum, to overseers and onlookers alike, as relevant, vital, or simply busy. Yet, more than the viewer, it is the museum that the museum seeks to activate. However, this only confirms the negative image that some of its detractors have long had of it: that aesthetic contemplation is boring and that historical understanding is elitist; that the museum is a mausoleum. Just as the viewer must be deemed passive in order to be activated, so a work of art and art museum alike must be deemed lifeless so that they can be reanimated.*¹

¹ GRANDE, Nuno, *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gêneses dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, 2009, pag.333

Numa época marcada pela queda do Muro de Berlim (1989)[59] e pelos efeitos da globalização na sociedade contemporânea, o Museu de Serralves surge conotado às economias “criativas”, aos ícones urbanos e, desde 1997, ao “efeito Bilbao”.

O Museu de Serralves insere-se no fim-de-século, representando a mudança no pensamento museológico em Portugal, construído sob um pensamento de “cultura em rede” e numa lógica *Star-system*.

Como analisado anteriormente, o último século encontra-se marcado pela proliferação de inúmeras instituições culturais. O fenómeno teve início, em 1997, com a inauguração *Guggenheim Museum Bilbao*, projectado sob uma política de *franchising* cultural.

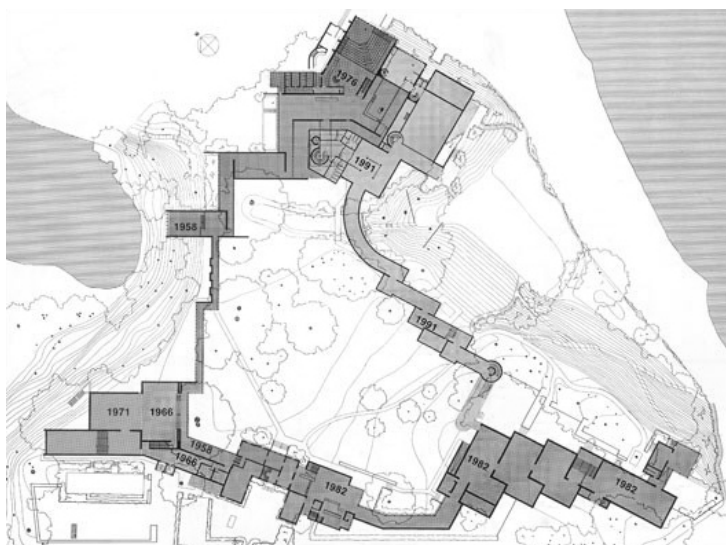
Neste sentido, valerá a pena debruçarmo-nos sobre a maneira como Serralves se reflecte neste panorama, percebendo a escolha do arquitecto, do director, das opções expositivas e programáticas, etc,...

Encontrei-me de novo perante o programa de um museu inserido num jardim consolidado, preexistente, um belíssimo jardim que se desenvolve por uma sucessão de espaços bem caracterizados: o jardim clássico, o jardim romântico com o lago, a zona agrícola e um espaço que foi o pomar e que foi anexado mais tarde, não fazendo parte do projecto inicial. A intenção foi a de que o museu, ocupando esse antigo pomar, constituísse um elemento que desencadeasse um maior movimento no conjunto dos percursos de todo o jardim. Da zona agrícola parte um caminho que volta ao espaço do museu, lateral em relação à Casa. A partir desse espaço, um outro caminho estabelece a ligação com a Casa. A intenção é, assim, completar o conjunto complexo de uma sucessão de espaços, constituindo um único parque.

Entretanto, houve mudanças no programa, houve mudanças de governo, tendo sido realizados três estudos prévios até à fixação de um programa final. Todos eles eram orientados por essa inserção no Parque, assim como pelo receio, que era patente e me era apresentado, quer de impacto em relação ao jardim, quer do impacto em relação às ruas confinantes. Tratava-se portanto, de construir um edifício grande, com uma área significativa, que não agredisse a envolvente (uma zona residencial, de casas de dois pisos) e que harmonizasse, ou completasse, um jardim de grande qualidade. Essa é uma das razões por que, no aproveitamento da topografia, o edifício tem uma pendente grande, procurando-se que as áreas de armazenamento sejam enterradas ou semienterradas, de forma a tornar possível fazer, no seu topo, na zona mais baixa do terreno, um acesso de carga e descarga.

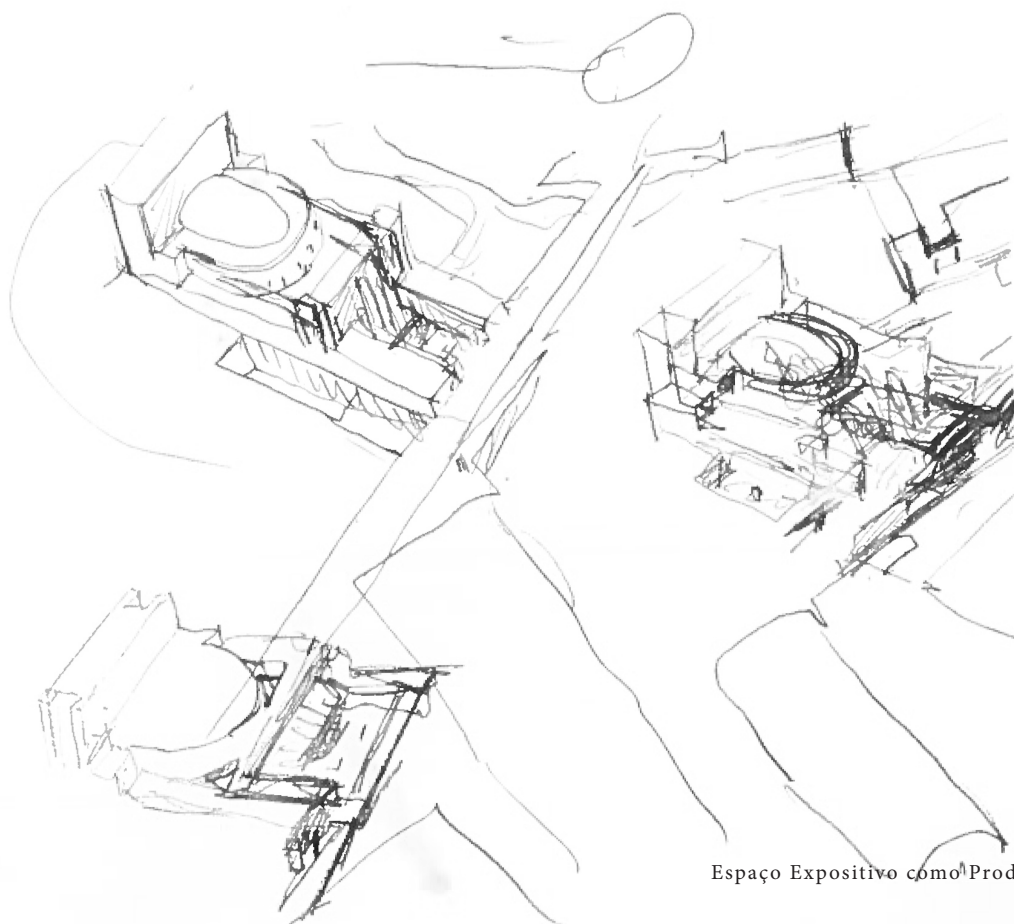
Para além disso, o edifício é de certo modo fragmentado: o corpo do auditório, corpo do museu, incluindo as zonas sociais e zona de exposições, desenvolvido segundo um “U”, de maneira a fazer o jardim entrar dentro do museu, minimizando o seu impacto ambiental. O conceito é semelhante ao de Santiago, consistindo numa sucessão de salas com diferentes dimensões e numa utilização de dois níveis.





62

Planta do Lou-
isiana Museum
of Modern Art,
1958-92



63

Esquiso de Álvaro
Siza, 1º Projecto, 1991

Espaço Expositivo como Produtor e Transformador de Cultura (s)

O INICIO DE UM NOVO PROJECTO- MUSEU DE SERRALVES

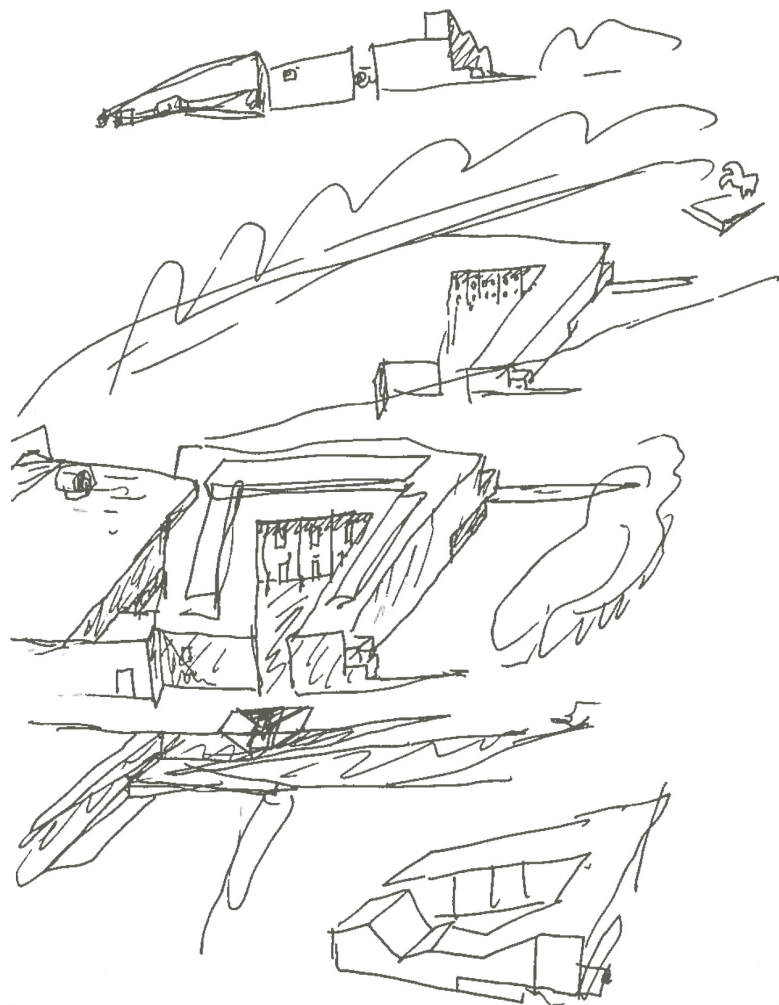
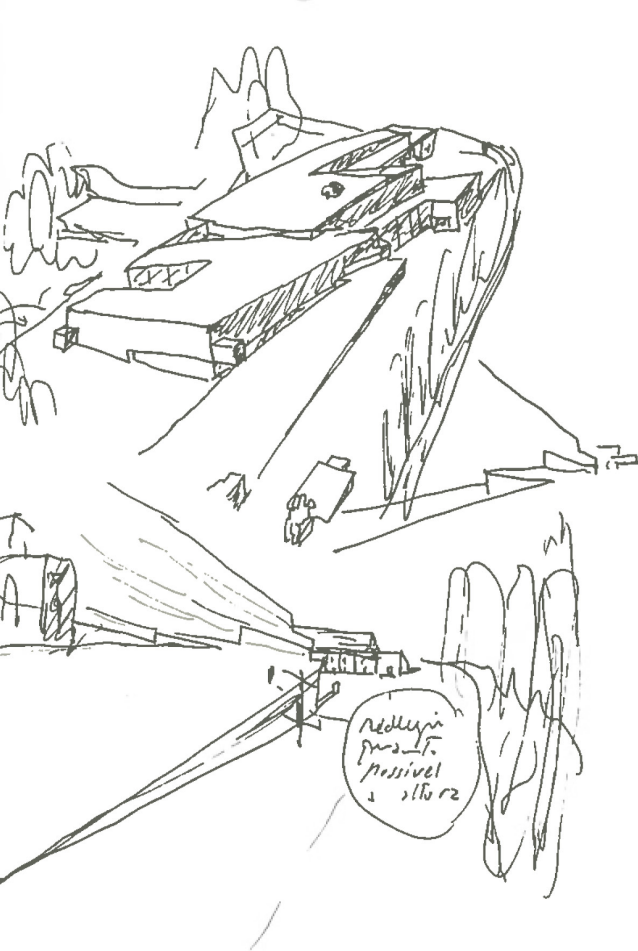
O projecto para o Museu de Arte Contemporânea de Serralves foi longo e complexo.

O Museu de Arte Contemporânea de Serralves nasce da vontade do Estado Português criar um espaço dedicado à arte moderna no Porto. O primeiro programa conhecido para a articulação da *villa* do Conde de Vizela designava-se Museu Nacional de Arte Moderna.

Surgiu em 1988, encomendado pelo Secretário de Estado da Cultura a uma equipa de consultores dinamarqueses do *Louisiana Museum of Modern Art* [60], a escolha recaiu sobre a sugestão da Fundação *Calouste Gulbenkian*, mais propriamente de José Sommer Ribeiro. Na recomendação pesava as semelhanças entre Serralves e Louisiana. À imagem de Louisiana, Jensen e Wohlert idealizaram Serralves como um museu integrado num “parque de esculturas”.

A preocupação com a qualidade da arquitectura, levaria o consultor dinamarquês a desaconselhar um concurso público para o projecto, mencionando o arquitecto Álvaro Siza Vieira.

Aceitando as recomendações do relatório, a Secretaria de Estado remeteu para a Fundação de Serralves a decisão de contratar o arquitecto para o projecto.

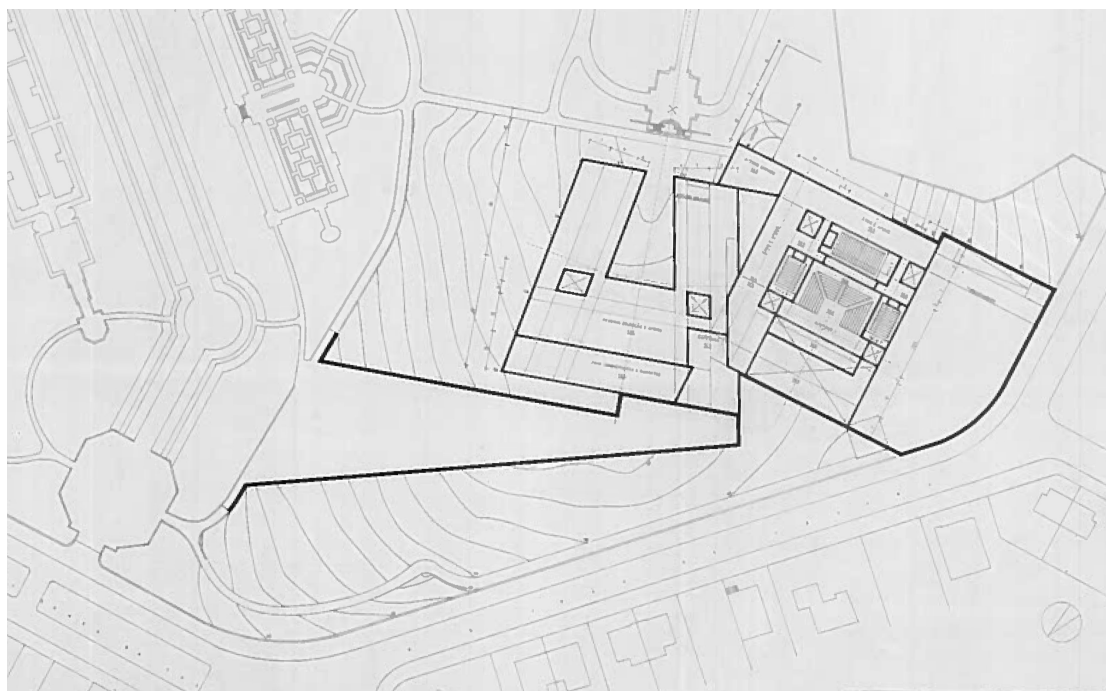


64

Esquisso de Álvaro
Siza, 1º Projecto,
1992

Planta primeiro
 piso, 1º Projecto,
 1992

65



IMPLANTAÇÃO

O modelo inicial correspondia ao modelo de um “Louisiana” de pequena dimensão. Começou assim e depois foi mudando: a dada altura, atingiu a dimensão de um palácio de congressos com um museu ao lado. Nunca estive de acordo com esta solução. Sempre disse que ela significaria um impacto terrível para o jardim, com a qual não podia estar de acordo. A função “museu”, centro cultural, seria sempre minimizada com tal projeto. Com as mudanças de Governo, o palácio de congressos foi crescendo, diminuindo, tornou a crescer, tornou a diminuir, depois houve uma altura em que praticamente o museu esteve condenado a não se fazer, mudou de novo o ministro, e então foi-se construindo um programa completamente diferente, radical-desistiu-se do palácio de congressos.²

² CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João, *Abrir a janela à ligação ao mundo, conversa com Álvaro Siza*, in Álvaro Siza, *Expor, On Display*, 2005, p.360

Em 1991, Siza começou a testar a hipótese sugerida pelo relatório dinamarquês[61], procurando inserir o museu a nascente da antiga villa. Contudo, a administração não aceitou a solução. Na mesma altura, a Fundação começou a estudar um programa mais ambicioso.

Ainda no mesmo ano, a Fundação concluía um programa-base, com novos serviços de museografia, na qual apontava uma área total de 15.000 m², contando com um museu e uma estrutura de auditórios. O programa reunia dois equipamentos que Jensen e Wohlerlert antes separavam como museu e conferências. Na nova opção, o sector museológico de Serralves ganhava 2800 m² para exposição temporárias e 6400 m² para colecção permanente.

Perante um conjunto destas dimensões na envolvente próxima da Casa de Serralves, o arquitecto e a administração da Fundação estudaram outra implantação, apontando como solução o terreno pomar-horta da quinta, junto à entrada pela Avenida Marechal Gomes da Costa.

Entre 1991 e 1992 [62,63], o projecto viveu duas novas fases tendo como base o grama e a localização.

No entanto, Siza demonstrou uma certa hesitação e desconforto em relação ao modo de articular as duas valências requeridas.

No ante-projecto concluído em 1991, o conjunto apresentava uma natureza objectal e monumental, implantado paralelamente ao eixo da entrada pela Avenida Marechal Gomes da Costa, o volume compacto e simétrico, desenhado num esquema em forma de “U”, estabelecia a relação entre as duas cotas distintas.

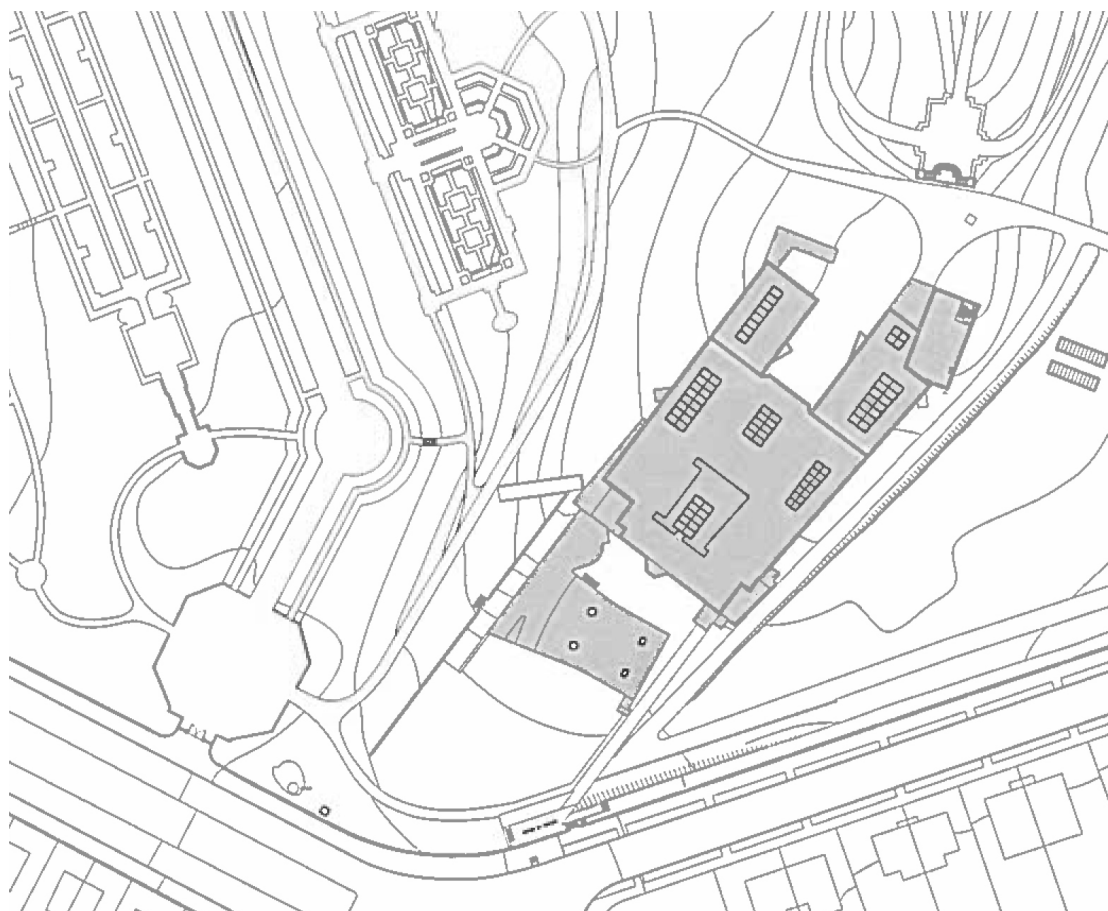
Contudo em 1992, o conjunto desloca-se para sul, junto a uma artéria lateral



66

Planta primeiro piso,
1992

67
Planta primeiro
 piso, 1996



à propriedade na Rua D. João Castro, procurando beneficiar melhor dos acessos, evitando a sobrecarga na entrada monumental pela Avenida Marechal Gomes da Costa.

*Eu defendi sempre que o acesso ao Museu devia ser feito a partir da entrada nobre do parque, na Avenida de Gomes da Costa. Entrando, não se vê a casa, nem o Museu, sentir-se-ia ao chegar à rotunda existente: para a direita, a existência de qualquer coisa e para a esquerda outra muito mais evidente, marcada pela alameda, com as suas árvores, etc. O que quer dizer que o relacionamento entre os dois edifícios se faria mais por memória do que visualmente.*³

³ COSTA, Alexandre Alves, *Entrevista a Álvaro Siza*, in Serralves, Porto: Fundação de Serralves/ Edições Asa, 2002, p.129-130

Esta deslocação tinha como consequência um desmembramento das duas valências principais, organizadas num esquema em “U” unindo dois pátios. O museu voltava-se para sul e o palácio de congressos, voltava-se para poente.

Ainda no decorrer deste ano, o arquitecto desloca o edifício para aquela que seria a sua localização. Nesta solução [64], o programa sofria uma importante rectificação ganhando o museu um evidente e definido protagonismo em relação à área de congressos, agora reduzida a um pequeno auditório de 350 lugares, sem autonomia formal. O conjunto compactava-se num único volume mantendo o esquema em “U”, em torno de um pátio, embora com braços de maior dimensão.

No ano de 1993, Siza debateu com a administração as questões em aberto - o auditório devia retomar a sua autonomia formal e funcional, num espaço interdisciplinar de complemento à programação museológica, mas também a entrada principal deveria deslocar-se para a R.D. João de Castro. Em debate com a administração, o arquitecto articula as duas pretensões e, ao fazê-lo solucionou o projecto: o percurso coberto da entrada e o corpo do auditório faziam um segundo pátio semi-claustral que servia de recepção ao público, pelo lado norte. Deste modo, acrescentou-se um esquema em “L” na configuração do auditório, ao anterior esquema em “U” [65].

A implantação do museu, protegia a casa, o jardim e a rua, da “agressão monumental” do projecto. Segundo o arquitecto, o Museu de Serralves era *um museu impossível*⁴, no sentido de que não se deveria ver da rua, nem entrar em conflito com o parque.

O museu “espaíra-se” no terreno, “o lugar” resolve a obra.

⁴ CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João, *Abrir a janela é a ligação ao mundo*, conversa com Álvaro Siza, in *Álvaro Siza, Expor, On Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005, p.357

Entrada para o
pátio Norte a partir
do parque

68



Vista do parque
para o pátio Sul

69



A COLECÇÃO. VICENTE TODOLÍ E JOÃO FERNANDES

Já o museu estava em construção, quando em 1996, chega Vicente Todolí como director do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, iniciando a programação das actividades culturais da futura instituição.

Vicente Todolí provinha do Instituto Valenciano de Arte Moderna, onde, desde 1985, organizava uma programação com reputação internacional. Entre 1981 e 1984, concretizou duas pós-graduações em História de Arte, nas Universidades de Yale e de Nova Iorque e em Museologia, no *Whitney Museum of American Art*, local onde viria a estabelecer contactos profissionais com artistas e curadores.

Quando a Fundação de Serralves o convidou, em 1996, a sua rede de contactos era disputada pela Fundação Guggenheim.

Todolí acaba por aceitar a direcção do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, por não estar sujeito a *franchising* cultural de Thomas Krens.

Vicente Todolí e João Fernandes ocupam a direcção do museu e estipulam o início temporal da futura colecção, compreendida entre 1965-1975, enfatizando a produção contemporânea. A escolha deste ano foi motivada pela possibilidade de criar uma investigação com caminhos experimentais comuns entre a criação artística em Portugal e internacional.

Em determinado momento, cheguei à conclusão que 1968 seria a altura mais interessante. Queria localizar a colecção num contexto internacional. Por um lado, era necessário arrancar com uma ligação forte ao local e à comunidade onde o museu está implantado; por outro era necessário arrancar com um momento importante da arte internacional. Acredito que este período, entre 1965 e 1975, é fundamental. A partir daqui, trata-se de apresentar e analisar indivíduos e obras concretas muito mais que movimentos. Mais a excepção do que a regra (...) Em Portugal, muitos dos problemas desta época só surgiram após a revolução, em 1975, que é um ponto de ruptura. Muita da arte dos seguintes anos é uma espécie de epígono do que se passou no final dos anos 60, na Europa e nos EUA.⁵

⁵ TODOLÍ, Vicente, *Um pé na Terra e outro no Universo: entrevista com Vicente Todolí*, Arte Ibérica, n.º24, 1999, p.15

É assim estabelecida a colecção do futuro museu a norte de Portugal. Até o Museu de Arte Contemporâneo de Serralves abrir portas, preparou-se uma inauguração e testou-se uma programação regular nos espaços existentes da fundação. Muitos artistas, curadores internacionais activos foram convidados a



trabalhar nestes lugares, numa lógica *site-specific*.

Nos jardins, Vidente Todolí procurava recusar o parque de esculturas, afirmando que a arte se transformava num adorno decorativo da paisagem, recusando a ideia proposta pelos dinamarqueses do Louisiana. Neste sentido, Todolí convidou um conjunto de artistas a realizarem uma série de obras que ocupassem espaços do jardim de forma “camuflada”.

Vista exterior do
pátio norte

71



Vista exterior do
pátio sul

72



O PROGRAMA EXPOSITIVO E A ARQUITECTURA

O programa de 12,700 m² dispõe-se em torno de dois pátios. Um dos pátios ocupa a área central das salas expositivas (4500 m²), segundo duas alas. O outro pátio, resolve o encontro do auditório com o museu.

As formas “L” o “U” permitem fragmentar e articular os diferentes espaços de forma delicada. Na obra de Siza, o vazio é o resultado da necessidade de resolver o edificado. Tudo tem significado. As torções que imperam nos edifícios resolvem o encontro dos diferentes espaços.

As salas expositivas têm formas e tamanhos diferentes de maneira a acolherem todas as obras de arte. A luz natural marca a maioria das salas, excepto na ala da direita, onde existem umas salas de menor tamanho, completamente cerradas do exterior. Com este tipo de distribuição, estabelece-se um princípio numa lógica de 1+2, criando uma tripartição programática acrescentado uma maior oferta expositiva. Quer isto dizer que, a ala da direita destina-se a acolher uma exposição diferente da ala da esquerda e a sala central uma outra exposição.

Esta configuração espacial permite, por um lado, que no término da exposição de uma das alas, não haja interferência com as restantes exposições do museu e, por outro, apostar num modelo mais próximo ao funcionamento de um centro de arte contemporânea do que um museu de colecção permanente, contribuindo para a criação de dinâmicas na programação de Serralves, estimulando diferentes interesses e diferentes públicos. A intervenção luminosa difere de ala para ala. Na ala da poente, prevalece a iluminação artificial, condicionada com sistema “mesa invertida”, na ala da nascente evidencia-se a conjugação de luz natural com a luz artificial (proveniente de clarabóias- solução recorrente nos modelos museológicos clássicos).

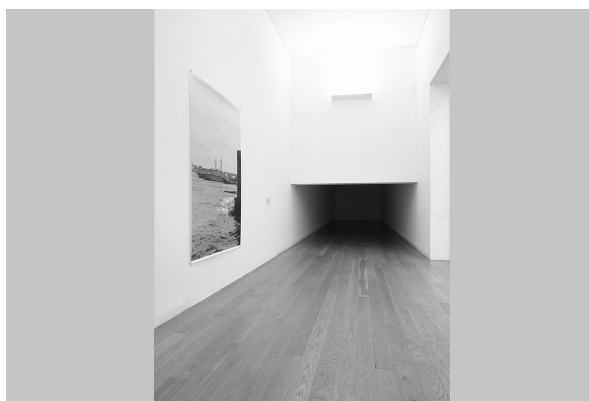
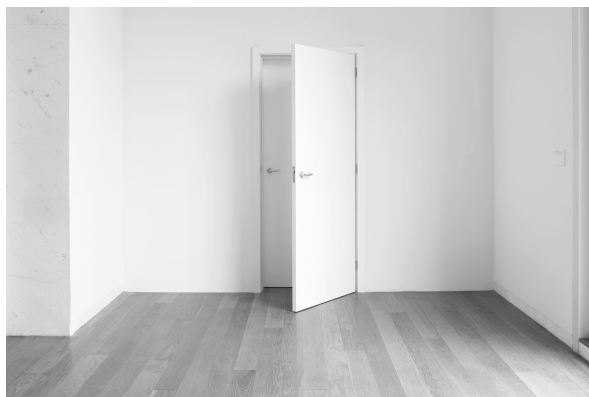
No Museu de Serralves os espaços encontram-se em constante mutação, devido à prevalência de exposições temporárias que o museu alberga.

Nas várias exposições que o museu acolhe muitos dos espaços alteram-se significativamente de forma efémera. As necessidades expositivas que as várias formas de arte implicam, obriga o museu a transformar espaços, nomeadamente a apresentação de instalações, *slideshows* e vídeos que implicam a criação de *black boxes* raras no museu. O museu foi concebido para acolher meios de expressão tradicionais como a fotografia, a pintura, o desenho ou a escultura.

Um dos exemplos maiores da transformação do espaço, surge na exposição intitulada *Confronto de Tempos* (2004-05), com obras dos artistas Tacita Dean,

Circulação na ala
direita transfor-
mada de diferentes
formas em espaço
expositivo.

De cima para
baixo: Exposição
Monika Sosnowska:
Arquitetonziação;
Exposição No
limiar da Visibili-
dade de Wolfgang
Tilmans, Exposição
A minha obra é o
meu corpo, o meu
corpo é a minha
obra de Helena de
Almeida, Exposição
Quasi Tutto de
Giorgio Griffa



Douglas Gordon e Steve McQueen, que ocuparam o espaço expositivo do piso um. A sala maior, com grandes vãos voltados para o pátio a sul foi completamente cerrada, tendo-se revestido as paredes, tecto e pavimento.

Outra das dificuldades apontada pelos curadores prende-se com os tectos das salas expositivos que inviabilizam a suspensão de obras de arte, muito sugerido nas montagens de exposições.

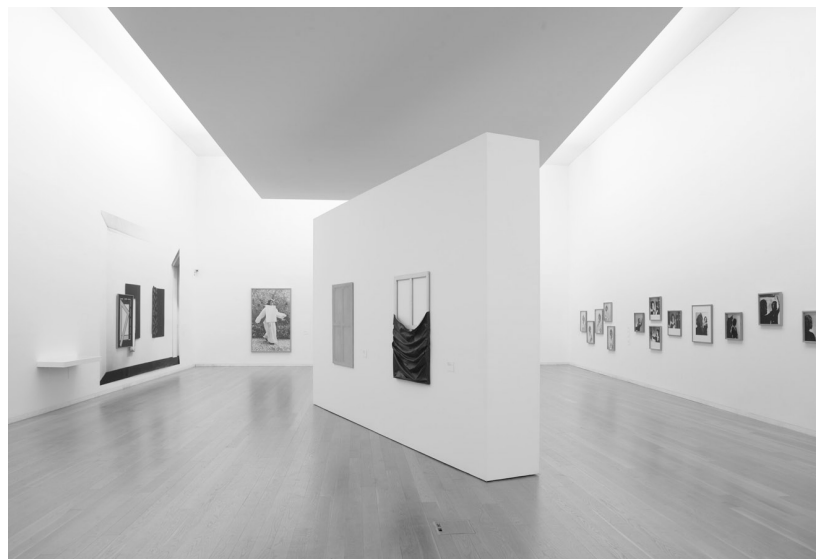
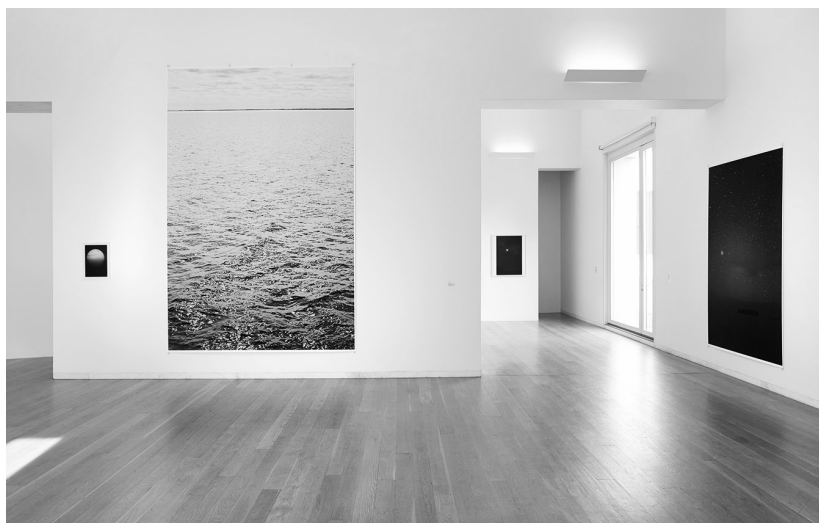
A “TESE” CURATORIAL DE VICENTE TODOLÍ E JOÃO FERNANDES

Na abertura do Museu de Serralves, a 6 de Junho de 1999, ficou clara a postura curatorial de Vicente Todolí e João Fernandes. Com a exposição apresentada na inauguração- *Circa 1968*, na qual expuseram 107 artistas (37 portugueses)- procurou-se que as peças contaminassem os espaços do museu. Os trabalhos de cariz experimental, concebidos em materiais “pobres” eram dispostos sem recorrer ao suporte convencional (tela ou plinto) e apoderando-se dos pavimentos, das paredes e dos tectos da instituição. Assim, ficava marcada a distância temporal e conceptual que superava o “modelo” espacial que Álvaro Siza tinha concretizado.

Embora Siza imaginasse Serralves como um museu “clássico”, com vestíbulos e salas enfileiradas ou à semelhança do Museu de Antibes, Vicente Todolí e João Fernandes apostavam em obras que “desconstruíssem” o protagonismo do museu, sendo clássico ou moderno.

*A abertura em Portugal do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no final de um século onde a contemporaneidade sempre questionou a herança e o papel simbólico do museu na sociedade, suscita naturais expectativas e interrogações. Com *Circa 1968*, a exposição inaugural do museu, apresenta-se um projecto museológico, uma filosofia de colecção e um conjunto de experiências artísticas que se definem pela superação dos limites de qualquer programa que as pretenda caracterizar e condicionar. (...) Num mundo em que os indivíduos são cada vez mais definidos como espectadores de realidades políticas, sociais e culturais que lhes são apresentadas enquanto possibilidades de lazer ou necessidades de consumo, um museu deve tentar abrir caminhos para que cada um possa tomar as suas próprias decisões, mais do que defender uma ideologia ou construir uma versão ou interpretação da História. É nosso objectivo que as pessoas deixem de pensar o museu como uma realidade estática, podendo antes encontrar nele as possibilidades*

Exemplos de transformações ocorridas no museu durante três exposições: No limiar da Visibilidade de Wolfgang Tilmans, Exposição A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra de Helena de Almeida, The Sonnabend Collection: Meio Século de Arte Europeia e Americana. Part I



*dinâmicas de superação de ideias pré-estabelecidas e de preconceitos. O museu assume-se deste modo com um novo fórum, um lugar de discussão e de superação dos limites dos indivíduos que nele coincidem. É pois fundamental que o visitante saia do museu com novas pistas para a sua imaginação, confrontando-se com novas perguntas em vez de esperar encontrar as suas respostas. Procuraremos assim contribuir para desfazer a ideia de que tudo está já escrito, de que o museu é apenas um lugar de divulgação e difusão daquilo que já se conhece, de repetição das experiências que outros já descobriram.*⁶

⁶ TODOLÍ, Vicente; FERNANDES, João, *Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de coleção*, in *Circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves, 1999, p.15

A primeira exposição organizada no museu reflectia a interrogação do conceito de “museu”, entre um lugar de “lazer”, “contemplação e admiração” de arte ou como espaço de “consumo” pelas massas e proponha um projecto curatorial diferente da proposta que Álvaro Siza tinha idealizado para o museu, que na sua opinião devia estabelecer um continuidade histórica, afirmando:

*Eu, teimosamente, acredito que tudo o que se faça, seja em que actividade for, é um acrescento a uma coisa que já existe. Vejo assim a arte também como muito movida pela continuidade. Mesmo quando a continuidade se traduz em rupturas brutais, a história encarrega-se depois de apurar o que há de continuidade naquela ruptura. Penso sempre o museu como uma sucessão de espaços dentro de outros espaços, dentro do jardim, dentro da cidade, etc. o que provoca reacções, por vezes perfeitamente alheias ao ambiente, mas que também provoca reacções no sentido do enriquecimento possível no processo criativo, que não confrontam o ambiente como uma obstrução. (...) Agora, há muitos tipos de relação, que passam eventualmente por uma ruptura total. Não é por acaso, não é por capricho, é quando é aceite.*⁷

⁷ CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João, *Abrir a janela é a ligação ao mundo, conversa com Álvaro Siza*, in *Álvaro Siza, Expor, On Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005, p.363

As posturas opostas entre o arquitecto e a direcção do museu tenderiam a manter-se durante os primeiros anos, sendo Álvaro Siza frequentemente surpreendido com as intervenções *site-specific* que considerava os espaços usados como “não-expositivos”.

As opções curatoriais tendiam a ignorar as especificações dos espaços do museu - *promenade architectural*.

Com a exposição *Da Luz e do Espaço* do artista Pedro Cabrita Reis, organizada em 2000, Álvaro Siza alterou a sua percepção do espaço expositivo. Na obra “*A Catedral*”, o escultor rasgaria as paredes de gesso cartonado de uma das salas, fazendo surgir novas paredes de tijolo. Assim, o museu deixava de ser o contentor e passava a tornar-se parte activa da exposição, revelando o seu enorme potencial no diálogo que poderia estabelecer com as obras.

ATMOSFERA EM SERRALVES

Nos espaços expositivos do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, (...) *a luz faz-se doce, cuidadosa, impassível de preferência, e imutável. É preciso não ferir, é preciso não ferir os cuidados de Vermeer, não se deve competir com a violenta luz de Goya, ou a penumbra, não se pode desfazer a quente atmosfera de Ticiano, prestes a extinguir-se, ou a luz universal de Velásquez ou a dissecada de Picasso, tudo isso escapa ao tempo e ao lugar no voo da Vitoria de Samotrácia.*

*A arquitetura do Museu, não pode ser senão clássica, provavelmente distante ou cuidadosa em relação à Geografia e à História; a própria rampa de Frank Lloyd Wright imobiliza-se subitamente. (...) Assim é a Arquitetura dos Museus (...)*⁸

⁸ SIZA VIEIRA, Álvaro, *01 textos Álvaro Siza*, 2009, p.319

Os espaços são pensados de forma a não perturbar a obra de arte, o espaço torna-se intocável, abstracto, livre do mundo linguístico dos signos e de qualquer significado exterior.

Ao deambular no espaço, somos contagiados pela atmosfera a que Álvaro Siza nos habituou, uma atmosfera límpida, neutra e silenciosa onde, apenas e só apenas, a natureza ocupa um espaço para além da arte. O verde contrasta com o branco. A obra surge como uma espécie de “segunda natureza” capaz de ordenar a topografia e respeitar os seus limites. A implantação denota grande inteligência, não fere o jardim, não fere a casa, não fere a rua. No interior, a luz é delicada e silenciosa.

Os espaços são ordenados segundo leis clássicas e precisas, neste sentido, o arquitecto retoma os dois formatos de espaço expositivo tradicional: o gabinete e a galeria. Reinventou o tema *enfilade*, assumindo o percurso museológico como uma experiência sequencial, adicionando ao espaço assimetrias e desvios na orientação do olhar do observador. O percurso pensado e organizado mais segundo a natureza arquitectónica, em vez de museográfica, relaciona-se com o programa impreciso que foi atribuído a Serralves.

O espaço é pontuado com torção de volumes e com posicionamento de vãos. Embora os vãos sejam importantes, desagradam a curadores e artistas plásticos que, por vezes, optam por anular as aberturas com gesso cartonado ou, até por uma obra de arte. O tema da janela, surge como uma paisagem emoldurada, intocável, que nos permite “lavar a alma”.

⁹ TODOLÍ, Vicente, *Um pé na Terra e outro no Universo: entrevista com Vicente Todolí*, Arte Ibérica, no 24, Maio de 1999, p.15

*Para mim, o museu de Serralves é a casa, (...) o edifício de Siza, os jardins o passeio. Tudo isto, mais os espaços que queiramos utilizar. (...) Para mim é muito importante que a experiência da visita seja uma vivência múltipla. Por um lado, há os estímulos artísticos – as obras que estão em exposição –, por outro lado, há todos os outros estímulos – a arquitectura, o passeio – que fornecem uma experiência enriquecedora. Penso que a missão do museu é fazer com que as pessoas tomem consciência da sua individualidade e desenvolvam um espírito crítico (...).*⁹

Vista exterior do
Museu de Arte
Contemporânea de
Serralves

73



Vista exterior do
Museu de Arte
Contemporânea de
Serralves

74



Neste sentido, o projecto de Serralves é reconhecido num panorama museológico/ museográfico e estabelecem-se parcerias internacionais, importantes para sustentabilidade do museu.

*O sucesso de Serralves não surgiu de repente, nem é um fenómeno isolado. Julgo que está relacionado com o acolhimento do público no contexto de uma dinâmica cultural que se tem criado em vários lugares da cidade. Creio que agora existe um público que sustenta uma intensa actividade cultural. (...) O Porto, na minha opinião, tem hoje que se confrontar não com Lisboa mas com o Mundo (...) em matéria de arte contemporânea, Portugal viveu muitos anos de isolamento. Entendemos ser necessário quebrar esse isolamento.*¹⁰

¹⁰ GRANDE, Nuno, cita GOUVEIA, Teresa Patrício, *Queremos levar Serralves para fora do Museu*, *Jornal de Notícias*, 16 de Junho de 2000, in *Arquitecturas da Cultura. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, Tese de Doutoramento, 2009, p. 564

Hoje, o Museu de Serralves tornou-se capaz de acolher exposições de renome internacional com um lugar privilegiado no panorama museológico institucional.

A actual directora do Museu de Serralves, Suzzane Cotter, opta por uma postura diferenciada em relação aos anteriores directores. Na chegada ao museu, começou por retirar paredes amovíveis, desvendando a essência do edifício.

Por outro lado, encara o espaço - museu como um espaço elástico, poroso e um sítio onde as pessoas têm liberdade de pensamento, de movimentos, de estar em público.

A recente aquisição do Estado Português - obras de Joan Miró e a sua permanência em Serralves mostra a importância e a visibilidade que o museu conseguiu conquistar nos últimos anos. Por outro lado, o museu insere-se cada vez mais numa lógica de “cultura de massas”, como museu *shopping* através dos vários espaços destinados a consumo (loja Joan Miró, loja de Serraves e Livraria).

*Somos um museu de arte contemporânea, uma forma de arte sempre em mudança.*¹¹

¹¹ COTTER, Suzzane, artigo *Suzzane Cotter: Somos um museu de arte contemporânea, uma forma de arte sempre em mudança*, publicado na revista *Sábado*, 3 de Julho de 2016

KUNSTHAUS BREGENZ

GUGGENHEIM BILBAO

PALAIS DE TOKYO

MUDE

SCHAULAGER

COMPARAÇÃO DE MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES COM MUSEUS

O século XXI é marcado pelo surgimento de inúmeras realizações museológicas. A partir dos anos 90 do século XX, assistimos ao lançamento de inúmeros projectos: uns procuravam assumir uma autonomia em relação aos tecidos urbanos - Kunsthaus de Bregenz, outros procuraram aliar excepionalidade programática do museu à exuberância da forma- Guggenheim de Bilbao; como alternativa houve quem defendesse a recuperação de espaços esvaziados ou em obsolescência industrial para desenvolver programas mais próximos ao contacto com os artistas- Palais de Tokyo e MUDE.

O Museu de Serralves surge como uma excepionalidade programática entre muros e num forte diálogo com o jardim envolvente, respeitando os limites urbanos impostos, estabelecendo um diálogo com exterior a partir da “surpresa”, da “descoberta” e procurando anular a sua presença a partir da rua e da Casa pré-existente.

Estas diferentes soluções arquitectónicas fizeram do século XXI um tempo marcado por um forte questionamento sobre o papel que o museu deve desempenhar no contexto urbano e na sociedade.

A partir da leitura do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, inaugurado na viragem de século, pretende-se estabelecer um paralelo com realizações museológicas.

O Museu de Antibes é uma casa, um castelo com uma grande variedade de espaços, grandes, pequenos, altos, baixos, etc., o que é uma coisa para mim importante. Espaços bem conformados, que não são ambíguos, não é um espaço aberto. A atmosfera das salas é o mais vulgar e banal possível. Tem umas portas em madeira, tem uns rodapés, uns puxadores, alguns feios, o que não importa nada. Há abertura para todo lado, há neutralidade, se assim se quiser dizer, mas esta não passa pelo sacrifício ou pelo suicídio da arquitectura. A arquitectura está lá, mas pode expor-se ali Matisse, Picasso, instalações, tudo o que se quiser. E, depois, escapa à obsessão sacralizante da conservação das obras de arte, que é em grande parte uma grande invenção. É um museu com janelas abertas, à beira-mar... Destaco este museu em dois sentidos: primeiro, por uma organização espacial que está aberta a todo o tipo de experiências e exposições; depois, porque para isso não necessita de espaços de “museu” (com M grande), manifestando uma permeabilidade... que é a ligação ao mundo. Abrir a janela é a ligação ao mundo. Não é uma igreja das antigas, escuras, não. É essa naturalidade da relação do espaço expositivo com o mundo que eu aprecio, se bem que seja essa naturalidade aquela que hoje não se pode mesmo praticar.¹²

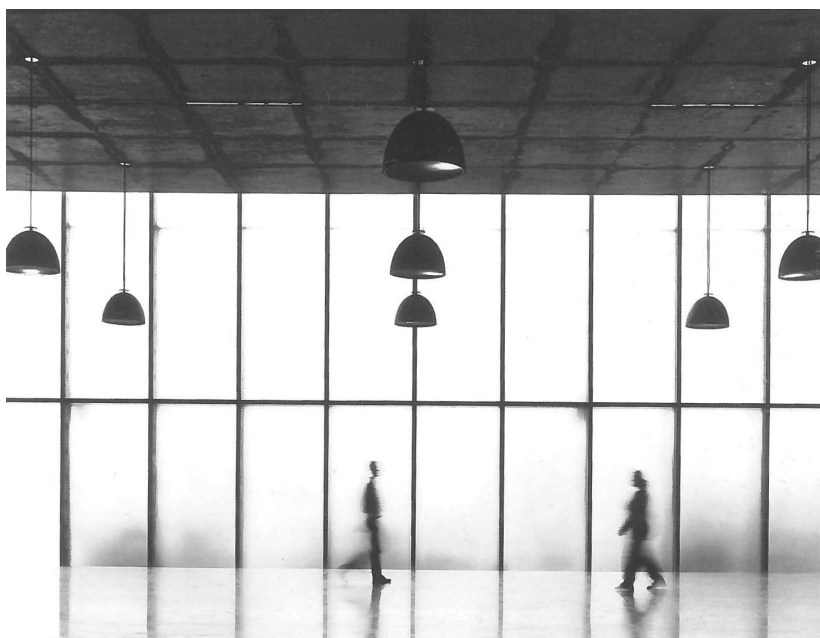
Kunsthhaus Bregenz,
vista exterior

75



Kunsthhaus Bregenz,
vista interior

76



¹² CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João, *Abrir a janela é a ligação ao mundo*, conversa com Álvaro Siza, in *Álvaro Siza, Expor, On Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005, p.365-366

¹³ CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João, *Abrir a janela é a ligação ao mundo*, conversa com Álvaro Siza, in *Álvaro Siza, Expor, On Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005, p.365

¹⁴ ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*, Edições Gustavo Gili, 2006, p.12

¹⁵ O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space*, p. 144

Há uma fascinação e uma sedução que Álvaro Siza espelha em relação ao Museu Antibes, seja pela neutralidade dos espaços ou pela “ligação ao mundo”, tão importante para o arquitecto. Pode-se até afirmar que o Museu de Serralves foi realizado à semelhança de Antibes.

Uma das características dos espaços museográficos envolve a diversidade e a fluidez das opções espaciais e programáticas - *promenade architectural*. Álvaro Siza mostra a importância da ligação ao mundo exterior- *abrir a janela é a ligação ao mundo*¹⁴, habitua-nos à presença de uma janela inesperada, de um enfiamento que remete o espectador para o exterior. Diferentemente, o *Kunsthaus Bregenz* [71] de Peter Zumthor, estabelece uma ligação ao sagrado, ao criar um ambiente introspectivo, onde a arte é o único elemento de distração e contemplação.

A ligação ao mundo estabelece-se unicamente a partir da porta de entrada e, para não perturbar a arte, o restante programa foi deslocado para um edifício independente.

A relação no interior é íntima e intimidadora, próxima e distante, aquele é o lugar sagrado da arte, “o templo” - o edifício sagrado, onde tudo ganha significado e qualquer som se faz ouvir.

Entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fracção de segundo sinto o que é.

*A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver.*¹⁴

Porém esta atmosfera chega a ser incomodativa, pela sua neutralidade e pela falta de “símbolos”, que na perspectiva de alguns críticos, prejudicam a leitura da arte, pois esta não deve esquecer o contexto em que foi criada.

Todas estas questões nos remetem para o conceito *white cube*, onde

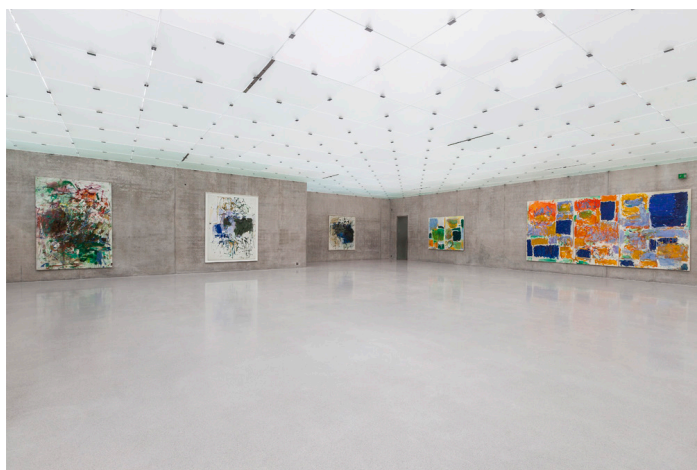
*As suas superfícies impolutas não foram tocadas pelo tempo nem pelas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade expositiva e embora proliferem os períodos (moderno tardio), não há tempo.*¹⁵

É disto que se fala, quando abordamos o edifício de Zumthor.

Se por um lado, nega a presença do exterior, remetendo ao lugar sagrado, o Museu de Serralves estabelece uma forte ligação com o exterior - parque onde se insere- contrariamente ao que o arquitecto haveria afirmado:

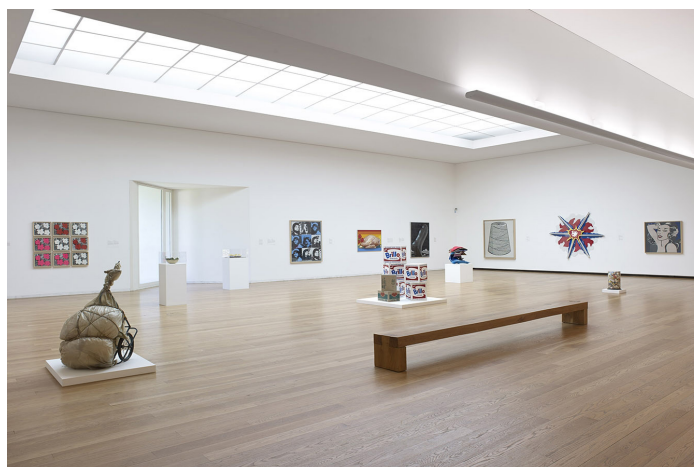
Sala expositiva
do Museu *Kunst-*
haus Bregenz com
exposição de Joan
Mitchell

77



Sala expositiva do
Museu de Serralves-
com exposição The
Sonnabend Collec-
tion: Meio Século
de Arte Europeia e
Americana. Part I

78



No museu não deve haver propriamente espaço, não deve haver paredes nem chão nem tecto; nem luz. No Museu não deve haver espessuras nem aberturas nem sensação de interior e de exterior. O espaço do Museu impede a criação e a vizinhança deve ser apagada. A paisagem será exterior ao Museu, no sentido último e único: não existir.

O Museu não deve ter principio nem fim nem percursos. O Museu é um nada e a luz deve ser apagada para que o fogo não recomece sem ser notado.¹⁶

A paisagem exterior existe e em limite podemos considerar Serralves um “museu paisagem”. A “ligação ao mundo” tão importante para Álvaro Siza impera nos espaços do museu, criado à semelhança do conceito *white cube*, onde tudo que perturbe a arte deve ser anulado. As paredes brancas sugerem um vazio, livre de quaisquer símbolos e prontos a receber a arte.

Parece importante observar a luz, que em ambas as obras adquirem especial importância. No Museu de Serralves e no *Kunsthhaus Bregenz* a luz que predomina é a luz zenital [20], embora no Museu de Serralves recorra ao sistema de “mesa invertida” que o arquitecto tem vindo a usar.

Criei um teto suspenso todas as máquinas de onde saem a luz natural e luz artificial para compensar. Talvez seja um erro, mas estou convencido da inutilidade dos projectores para iluminar as pinturas. A luz reflectida, indirecta, difusa, parece-me a forma mais natural e mais próxima da luz do dia.¹⁷

A luz zenital constitui uma opção recorrente em museus por permitir a criação de um espaço uniforme e ausente de sombras.

Assim é a Arquitectura dos Museu, idealmente sem paredes, nem portas, nem janelas, nem todas essas defesas por demais evidentes, pensadas e repetidas, Museus que recolhem o que esteve em palácios, ou igrejas, ou cabanas, ou sótãos, coberto de glória ou de pó, dobrado sob o colchão de um enxerga, e agora silenciosamente me observa, sob uma luz indiferente ao que se move demais.¹⁸

Em ambos os edifícios, impera uma tradição clássica de formas distintas, se no *Kunsthhaus Bregenz* a forma como que cria a atmosfera pode remeter-nos facilmente para um templo, em Álvaro Siza os espaços recorrem a influências historicistas, à tradição tipológica resgatada dos modelos clássicos.

Na sua relação com o exterior, *Kunsthhaus Bregenz* assume-se como uma catedral

¹⁶ SIZA VIEIRA, Álvaro, *01 textos Álvaro Siza*, texto *Exposição de Serralves Expor*, Editora Civilização, 2009, p.320

¹⁷ Siza citado por Maria Ramos a partir da entrevista concedida pelo arquitecto a Laurent Beaudoin Álvaro Siza. *Centre Galicien d'Art Contemporaine, L'Architecture d'aujourd'hui* no 292. Paris: Abril de 1994, p.5-11

¹⁸ SIZA VIEIRA, Álvaro, *01 textos Álvaro Siza*, texto *Exposição de Serralves Expor*, Editora Civilização, 2009, p.320

Guggenheim Museum
Bilbao, obra de
Richard Serra

79



Átrio do Museu de
Serralves, instalação
de Carlos Bunga no
hall, 2012

80



do presente, constituindo um importante marco para a cidade e funcionando como grande catalisador, de influência positiva nas cidades.

Também o *Guggenheim Museum Bilbao* impera numa cidade construída de formas industriais e de tradição urbana do século das luzes. O museu converte-se numa forma simbólica, abandona o objecto e assume-se como elemento fundamental e estruturante para a cidade, afirmando-se como “obra de arte total”. Toda a arquitectura do *Guggenheim Museum Bilbao* estabelece continuidade com o trabalho de Frank Gehry, tal como menciona Álvaro Siza Vieira:

*Há uma aparente e total liberdade na exploração da sua arquitectura, de que é exemplo Bilbao.
Associa-se um pouco a Gaudí, não direi do ponto de vista formal, mas na sua essência.*¹⁹

¹⁹ CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*, p.125

Gehry não obedece a procedimentos contextualistas. A sua arquitectura encontra-se intimamente ligada à cidade de Los Angeles.

A arquitectura exuberante marcada pelas formas ondulantes interiores e exteriores, constitui um marco para a cidade, embora a exuberância do edifício pudesse ser prejudicial à observação das obras de arte, a sua relação com a forma do edifício é estimulante. Se no exterior o museu aparenta caos, no interior revela salas organizadas de diferentes formas, albergando salas convencionais enfileiradas para expor quadros de arte moderna; salas que nos transpõem para o universo do ateliê do artista, através de uma sala de grandes dimensões; espaços com altura dupla e forma singular, com o intuito de se realizarem exposições individuais, possibilitando o uso de recantos ou locais de circulação para exposições de pequena dimensão e, por último, salas neutras com planta baixa para exposições temporárias de uso intensivo. Durante a criação do museu foi pedido a Richard Serra [22] a criação de esculturas especificamente para aquele lugar, enriquecendo o espaço com tensões, escalas, contrastes, continuidades, rupturas e surpresas durante o percurso do visitante.

O espaço do átrio, tal como no *Guggenheim Museum the New York* [21], é usado para exposições temporárias e intervenções com uma lógica *site-specific*.

Também no Museu de Serralves [23] os espaços de circulação e hall são usados para expor obras de artes, como Álvaro Siza afirma num *museu faz falta espaços sem arte para lavar os olhos e a alma*²⁰, por outro lado as intervenções *site-specific* comprovam que a arquitectura pode constituir matéria de intervenção estimulante para muitos artistas.

Embora representem três edifícios com características dispares, com soluções

²⁰ CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João, *Abrir a janela é a ligação ao mundo*, conversa com Álvaro Siza, in *Álvaro Siza, Expor, On Display*, 2005, p.?



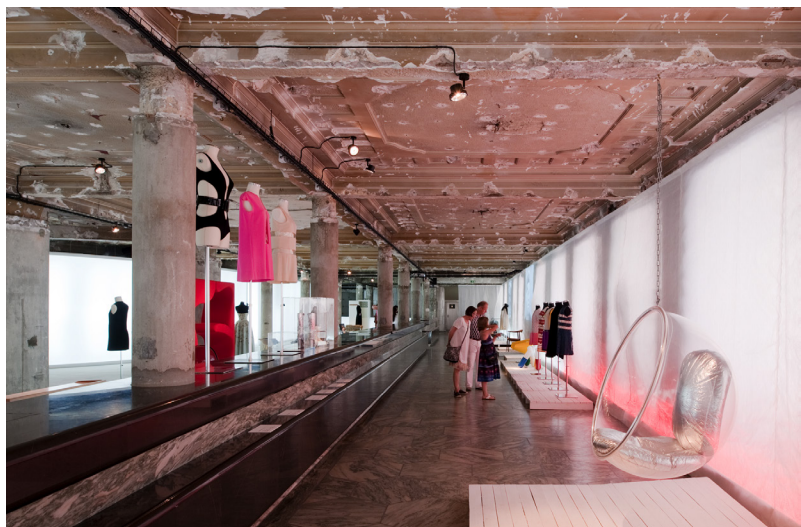
81

Palais de Tokyo, entrada e vista interior



82

MUDE, entrada e vista interior



arquitectónicas diferentes ambos se aproximam ao conceito *white cube* e na relação com a obra de arte.

Ao contrário destes três museus, existem muitos museus que optam por se reestruturar ou ampliar ou desdobram o programa em vários edifícios, recuperando preexistências e, por último, alguns arquitectos procuram reforçar o conceito de flexibilidade aliada a um espaço experimental, próximo ao ateliê, assumindo-se como um espaço experimental e laboratorial, numa atitude *work in progress*.

²¹ BARRANHA, Helena Silva, *Arquitetura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, 2007, p.117

*O carácter aberto das colecções e as dinâmicas subjacentes à criação artística constituem um aspecto incontornável na estruturação dos lugares consagradas à arte contemporânea.*²¹

²² CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João, *Abrir a janela é a ligação ao mundo*, conversa com Álvaro Siza, in Álvaro Siza, *Expor, On Display*, 2005, p.257-258

*Há muitos tipos de museu: para mim é uma ótima ideia, até por uma questão de preservação de património, que se pegue numa fábrica (...) e essa seja reutilizada com outra possibilidade (...).*²²

É nesta sequência que *Palais de Tokyo* [24] e o MUDE [25] se inserem, embora com características museológicas/museográficas distintas.

Durante o século xx, o museu tentou revitalizar-se reconhecendo o carácter problemático do lugar que alberga a arte.

No período da cultura pós-moderna, o museu assume-se como antimuseu restando o *white cube*, proveniente de uma arquitectura moderna.

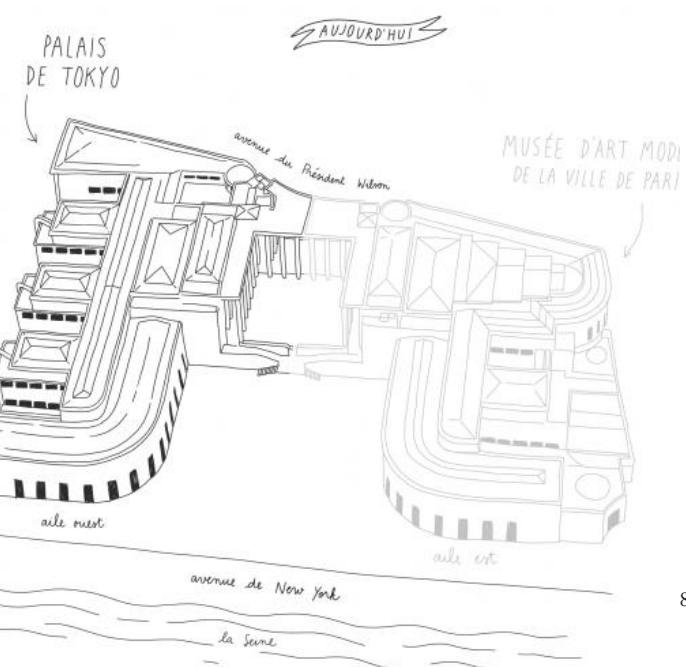
²³ MONTANER, Josep Maria, *Museus para o século XXI*, 2003, p.110

*Junto às propostas modernas de forma de museu, as de Le Corbusier, Mies van der Rohe e Wright, as vanguardas geraram uma quarta, a de Marcel Duchamp, que está na raiz das propostas contemporâneas do antimuseu.*²³

É nesta perspectiva e inspirados no modelo das *kunsthäuser* e *kunsthalle* germânicas (instituições que tendem a funcionar numa atitude próxima aos centros de arte, abdicando, por vezes, de uma colecção permanente), que surge o *Palais de Tokyo*.

O “museu laboratório” ou “obra aberta” procuram privilegiar o processo criativo, a informalidade e a polivalência, possibilitando uma maior margem na intervenção dos artistas e do público.

O *Palais de Tokyo*, projecto da dupla de arquitectos Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal, insere-se num antigo espaço museológico, Museu Nacional de Arte



83

Palais de Tokyo, axonometria da ocupação do museu

Imagem aérea do
Palais de Tokyo

84



Moderna Francês (1937-1977)[26,27], que ficou desocupado com o surgimento do *Centre George Pompidou*.

No seguimento de inúmeras soluções para o edifício, em 1999, o governo abre um concurso para entregar o espaço a jovens curadores de forma a instalarem um centro de arte contemporânea com 3000 m². Nicholas Bourricard e Jérôme Sans assumem a direcção e contratam para a realização do projecto Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal.

O orçamento reduzido esteve na base da sua elaboração, optando-se por criar um ambiente informal num espaço “nu”, descarnado e inacabado. A solução passa por desconstruir o edifício tirando o máximo partido dos espaços existentes. A intervenção pontual e cirúrgica, conseguiu conservar a identidade do edifício.

A neutralidade existente sob a forma de paredes inexistentes, num sentido desmaterializado e descaracterizado, revelava uma arquitectura a favor da produção artística.

O espaço aberto possibilita uma infinidade de soluções que podem ser propostas por artistas ou pelas necessidades temporais.

*Nous avons tout de suite envisagé le lieu sur le mode d'un scénario, avec l'idée que les espaces se déploient et s'adaptent en fonction des besoins des artistes qui l'habiteraient. (...) Il s'agissait de concevoir l'institution sur un mode vécu, à partir d'un paradigme d'habitation, et non sur un mode administratif et bureaucratique. C'est aussi une attitude matérialiste, à l'opposé de l'idéalisme dont le white cube serait le symbole.*²⁴

O *Palais de Tokyo* revela-se numa lógica contra o *white cube*, tão difundido pelos museus existentes, numa aproximação à realidade prática dos artistas. O carácter aberto do museu permite que cada exposição interprete e desenhe o espaço do modo mais conveniente à sua solução expositiva e curatorial.

*Nous pensions que, à chaque occasion, tout l'espace devait être reconsidéré. Il revenait à chaque exposition, ou à chaque événement, de créer ses murs.*²⁵

Não deixa de ser curiosa a relação que os arquitectos, Álvaro Siza e Anne Lacaton e Vassal, façam um referência à - “casa” - num termo comparativo ao museu.

On nous demande toujours: 'Mettez-vous assez de matière?' Alors

²⁴ BOURRIAUD, Nicolas; SANS, Jérôme, *Un Site à Habiter*. Entrevista de Mathilde Vilenueve. In *Palais 15- L' Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Primavera 2012. pp.120-132 in dissertação de mestrado PINTO, F.A.A.Luís Amorim, *O museu transparente: fondation Cartier e Palais de Tokyo*, p.177

Desde o principio, imaginamos o espaço em modo de cenário, com a ideia de que os espaços fossem ganhando vida e adaptando-se em função da vontade dos artistas que o habitassem. (...) A instituição foi concebida como algo vazio, a partir de um paradigma de residência, e não como um modo administrativo ou burocrático. É também uma atitude materialista, em oposição ao idealismo cujo white cube é um símbolo.

²⁵ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe, *Comme un Paysage sans Limite*. Entrevista de David Cascaro. In *Palais 15- L' Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Primavera 2012, pp.97-105 in dissertação de mestrado PINTO, F.A.A.Luís Amorim, *O museu transparente: fondation Cartier e Palais de Tokyo*, p.179

Pensamos que, a cada oportunidade, todo o espaço deveria ser reconsiderado. Convinha a cada exposição ou evento criar as próprias paredes.



85

Palais de Tokyo,
vista interior

MUDE, vista
interior

86



²⁶ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe, *Comme un Paysage sans Limite*. Entrevista de David Cascaro. In *Palais 15- L' Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Primavera 2012, pp.97-105 in dissertação de mestrado PINTO, F.A.A.Luís Amorim, *O museu transparente: fundação Cartier e Palais de Tokyo*, p.179

Questionamo-nos sempre, 'Estamos a pôr materiais suficientes?' Mas de facto, o que nós pensamos acima de tudo, para realizar uma casa ou Palais de Tokyo, é espaço. O importante é o material contido nas paredes do crânio humano, a massa cinzenta

²⁷ DE LOISY, Jean, *Explorer l' Intégralité de l' Humain*. Entrevista de Donatien Grau. In *Palais 15- L' Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Primavera 2012, pp.268-276 in dissertação de mestrado PINTO, F.A.A.Luís Amorim, *O museu transparente: fondation Cartier e Palais de Tokyo*, p.167

O Palais de Tokyo tem de ser um lugar de aventura, resistência, metamorfoses, para as formas e para os que para elas olham. A minha proposta, que persiste sobre o objeto, tencionava ser mais vasta. O artista não explora apenas o visível ou o real pelas razões estéticas ou metafísicas. É também um agente de transformação, de contestação, de reinvenção da realidade, do mundo que ecoa na sua obra.

qu'en réalité, ce à quoi nous réfléchissons pour réaliser une maison ou un Palais de Tokyo, c'est surtout à l'espace, L'important, c'est la matière grise! ²⁶

O *Palais de Tokyo* permitiu um novo campo experimental à arte contemporânea, fazendo ressurgir a arte francesa no século XXI.

Il doit être un espace d'aventure, de résistance, de métamorphose, pour les formes et pour ceux qui les regardent. Mon propos, qui s'est là attardé sur l'objet, voudrait être plus vaste. L'artiste n'explore pas seulement la visible ou le réel pour des raisons esthétiques ou métaphysiques. Il est aussi un agent de transformation, de contestation, de réinvention de la réalité, du monde qui fait écho dans son oeuvre. ²⁷

Ao contrário do MUDE, o *Palais de Tokyo* não adquire colecções, nem tem exposições permanentes. Assim, aproxima-se mais de um centro de arte- num sentido "informal" e temporal.

Inserido numa lógica *work in progress*, o MUDE situa-se em pleno centro histórico da baixa Pombalina. O edifício integrado na malha urbana, ocupa o quarteirão formado pela Rua Augusta, Rua São Julião [28], Rua da Prata e do Comércio. O banco que ocupava o edifício, agora desactivado, foi adquirindo partes do quarteirão. Em 1918, a instituição já possuía dois terços da área, tendo convidado o arquitecto Tertuliano Marques a propor um edifício único para o programa. A proposta passava por demolir todas as preexistências, deixando apenas a fachada, onde reordenou a restauração métrica pombalina.

Em 1950, ocupando a totalidade o quarteirão pombalino, o arquitecto Luís Cristino da Silva projecta a nova sede para o banco BNU, mantendo os elementos estruturais e as fachadas que delimitavam a área projectada por Tertuliano Marques, embora os dois últimos lotes a serem adquiridos fossem projectados de raiz em betão armado. Luís Crustiano da Silva reconstruiu o piso quatro em mansarda e constrói os pisos cinco e seis, o último com terraço, sala de refeições e administração.

Depois de 1967, o edifício encontra-se descarnado, tornando-se obsoleto para a cidade de Lisboa. É em 2008, sob a intervenção dos arquitectos Ricardo Carvalho & Joana Vilhena (RCJV) que o edifício visa o programa para as novas instalações do MUDE.

Tal como em *Palais de Tokyo*, o edifício foi sujeito a inúmeras transformações, das quais resulta um projecto de baixo custo, tendo por base a limpeza e a clarificação dos espaços e percursos de circulação. Os espaços [29] são descarnados,



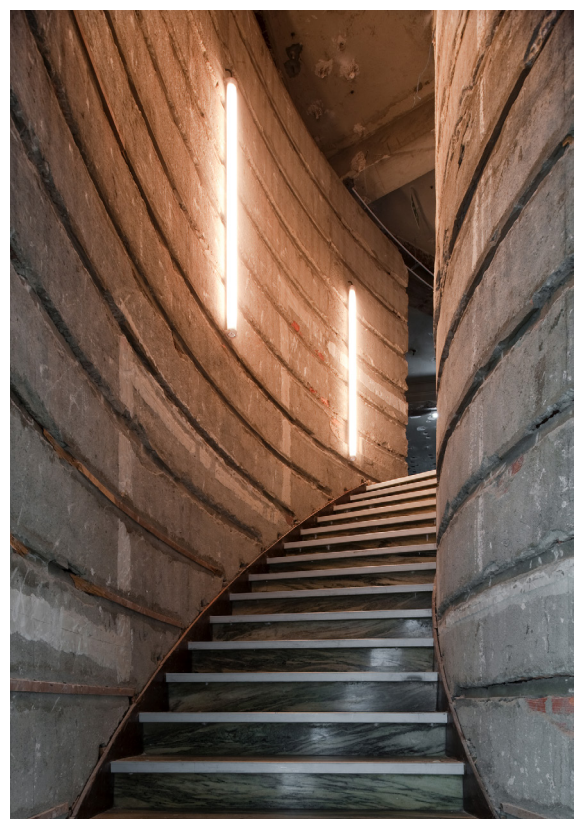
MUDE, vista interior

87



Vista interior das escadas. Da esquerda para a direita: Palais de Tokyo e MUDE

88



nus, afirmando a estrutura e a história do edifício através das marcas impressas nas superfícies.

*(...)Estou de acordo com essa aproximação e de facto o projecto do Palais de Tokyo agrada-nos e sempre que possível gosto de visitá-lo. Ainda assim uma coisa é o meu discurso acerca do Donald Judd, outra coisa é o Palais de Tokyo(...) O Palais de Tokyo tem aparentemente muitas semelhanças com o MUDE (...). Quando falamos do museu parisiense estamos perante uma condição delapidada de um edifício, neste caso dos anos 30, que já anteriormente era usado para o mesmo funcionar como centro de criação contemporânea. Por outro lado, há uma coisa que afasta o nosso museu do Palais de Tokyo que é a ambiguidade que se sente no projecto de Paris, entre aquilo que foi reformulado e o que já pertencia ao edifício desde início. Os arquitectos construíram elementos dentro do Palais de Tokyo que são construídos segundo a estética do edifício arruinado e consequentemente há uma manipulação de artifício que no MUDE não se verifica. O MUDE é muito mais directo e foi até sujeito a demolições pontuais (algumas lajes de betão foram reconstruídas por estarem arruinadas) para garantir a segurança das pessoas mas à excepção destas demolições ou pequenas reconstruções, o MUDE revela os seus princípios conceptuais. O Palais de Tokyo é um projecto que trabalha mais sobre o artifício tornando ambíguo o que já fazia parte ou o que foi acrescentado. É relevante referir que são ambos projectos que não estão concluídos e portanto vão continuar a ser acrescentados.*²⁸

²⁸ FERNANDES, Catarina Manuel Pinelo, dissertação A Arquitectura do Museu de Arte- de arquivo a site-specific, orientação do Professor Doutor Pedro Pousada, entrevista realizada a Ricardo Carvalho, 2014, p.193

*A nossa estratégia conceptual passa pela ideia de não construir, mais do que propriamente construir, daí a sua novidade.*²⁹

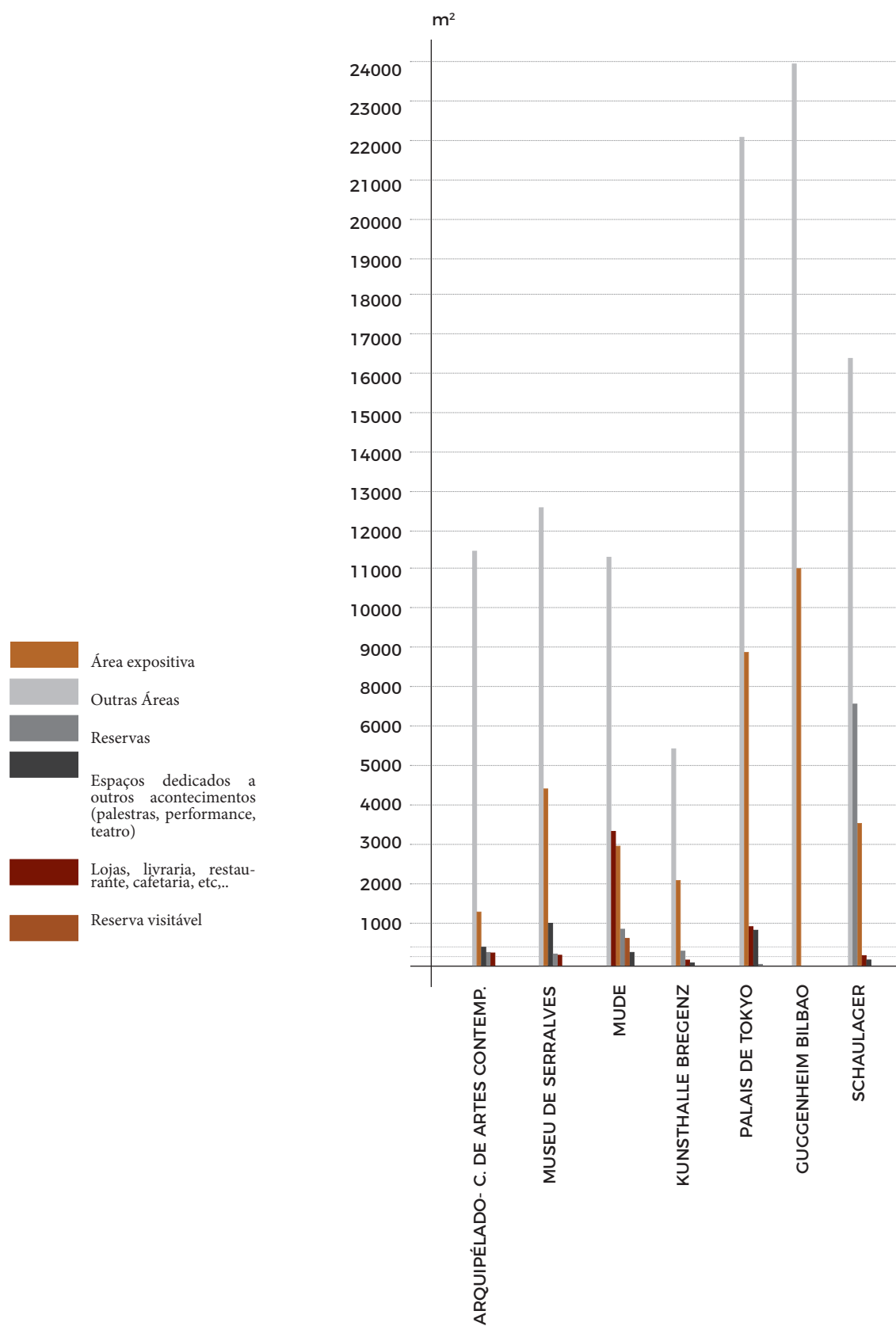
²⁹ FERNANDES, Catarina Manuel Pinelo, dissertação A Arquitectura do Museu de Arte- de arquivo a site-specific, orientação do Professor Doutor Pedro Pousada, entrevista realizada a Ricardo Carvalho, 2014, p.107

As opções estéticas e projectuais visam manter a história do local, numa convivência entre as obras e a obra- museu, valorizando a materialidade preexistente conferindo a máxima flexibilidade aos espaços expositivos. As paredes deixam de ser um cenário límpido e nu, para assumirem a recontextualização dos objectos. Pretende-se incentivar ao experimentalismo expositivo, ausente na grande parte dos museus do século XXI.

Como Ricardo Carvalho menciona:

*O que considero interessante no nosso mundo é esta complexidade, estas cartografias incríveis em que há Serralves e há o MUDE e não temos que escolher.*³⁰

³⁰ FERNANDES, Catarina Manuel Pinelo, dissertação A Arquitectura do Museu de Arte- de arquivo a site-specific, orientação do Professor Doutor Pedro Pousada, entrevista realizada a Ricardo Carvalho, 2014, p.199



Embora todos os modelos apresentados se afirmassem como instituições excepcionais seja por questões programáticas ou conceptuais, parece-me importante analisar algumas questões programáticas e organizacionais. A partir dos anos 60 do século xx, os museus tendem a abdicar de grande parte da área expositiva em prol de outros serviços. Neste sentido, elaborou-se um gráfico de forma a identificar as várias problemáticas presentes em cada um dos exemplos apresentados. Como se pode analisar, a presença de espaços destinados a exposições nos museus de arte contemporânea representam uma área reduzida face à área total do edifício, com maior ênfase em museus de grande dimensão. Os museus de hoje obedecem a parâmetros programáticos específicos e a complexos sistemas de infraestruturas e equipamentos para um bom funcionamento da instituição. Os principais parâmetros organizacionais dividem-se em quatro áreas: área de acolhimento, área de exposição, área destinada à educação e comunicação e áreas técnicas e administrativas.



Schaulager, vista
exterior da entrada
e vista interior

Por outro lado, a componente comercial tem vindo a dominar grande parte da área das instituições, representando uma fonte de receitas importante. Os espaços de consumo deixaram de ser apêndices para se tornarem espaços autónomos de grande dimensão, particularmente em instituições maiores. Nos exemplos estudados pode-se constatar a presença de fortes dispositivos comerciais. Por outro lado, existe uma pequena fracção destinada a reservas. As reservas representam um factor preocupante na elaboração programática das instituições. Muitas vêm a acrescentar ou a criar edifícios independentes para a colocação das obras adquiridas. A *Schaulager* é um caso excepcional, por representar um museu acervo ou museu reserva, tendo as reservas superado os espaços destinados a exposição.

A *Schaulager* representa um marco da evolução programática museológica, ao constituir-se como museu reserva/ museu arquivo, que consiste no armazenamento de obras de arte expostas.

Detentora de uma imensa colecção de arte contemporânea, a família do coleccionador suíço Emanuel Hoffman encomendou à dupla suíça um edifício visitável, capaz de armazenar a colecção em menos espaço que esta ocuparia num museu.

Com requisitos programáticos inovadores, o projecto descreve a procura de uma forma arquitectónica ideal para tentar responder a uma nova tipologia museológica.

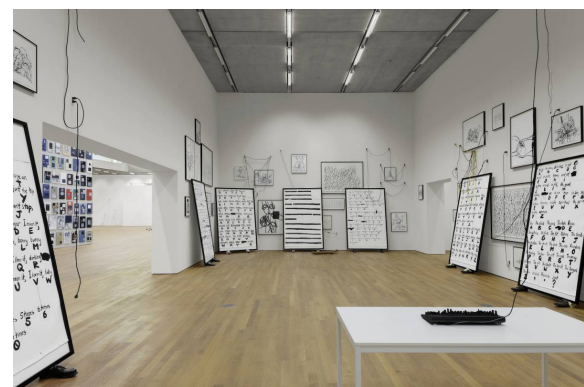
Inicialmente, a proposta visava a criação de um edifício paralelepípedo dividido em dois sectores: um horizontal, onde as peças de chão se espalhavam por uma sala ampla, e um vertical, onde ficariam expostas todas as peças de parede.

Contudo, as especificações técnicas das diferentes peças da colecção invalidaram esta disposição, direccionando a solução para a imagem de armazéns industriais organizados verticalmente, recorrendo a modelo como *Ricola Storage Building*.

A influência de *Ricola Storage Building* é visível na organização interior da *Schaulager*. Foi com base neste projecto que se chegou ao princípio de *layering*, que consiste em armazenar por empilhamento.

O edifício desenvolve-se sob planta pentagonal representando, exteriormente, uma caixa facetada com um aspecto maciço e opaco, impondo-se como uma escultura no contexto urbano.

A encomenda era composta por uma forte componente privada de armazena-



mento de peças e uma zona de exposição temporária autónoma.

As partes acessíveis ao público desenvolvem-se no piso térreo e cave (espaço expositivo temporário e duas salas de exposição permanente para peças de grande dimensão) e as salas de armazenamento ocupam os três pisos superiores, invertendo a lógica organizacional.

A organização do espólio verticalmente traduz-se numa sequência de pisos flexíveis, adaptáveis consoante as dimensões das peças de arte.

Intercaladas por corredores de acesso, as células onde são armazenadas as peças de colecção Hoffman ajustam-se às necessidades espaciais e ambientais de cada conjunto.

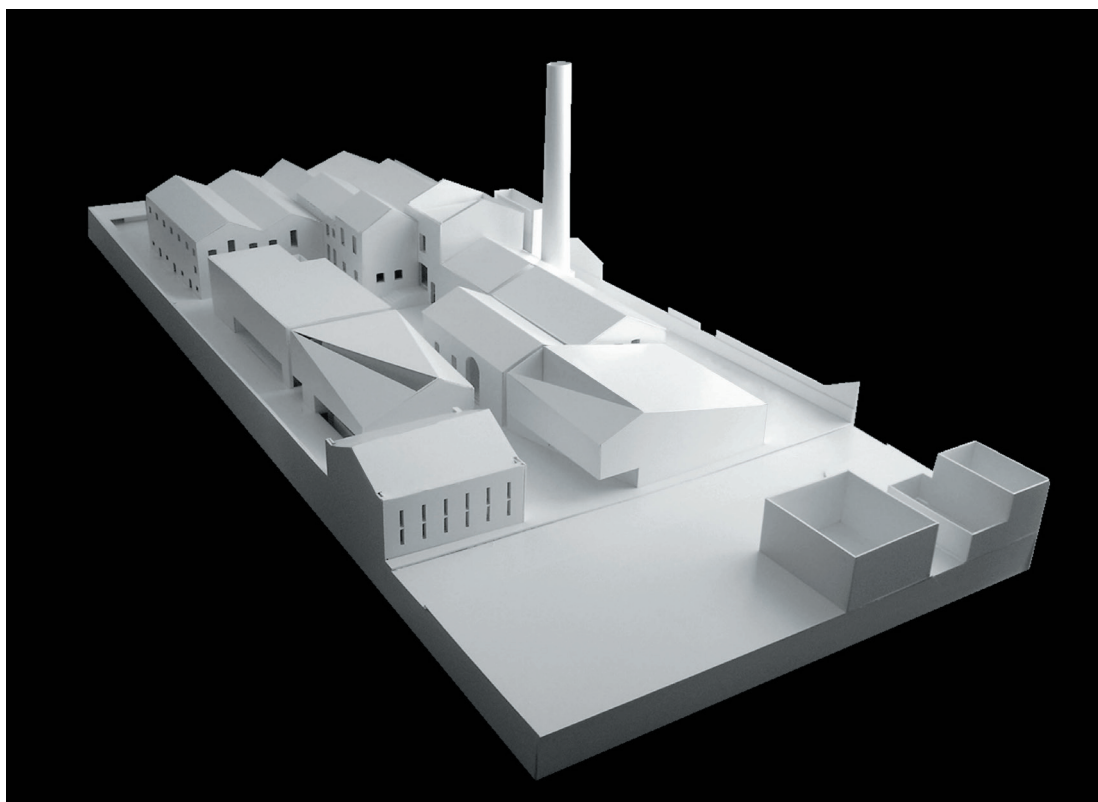
Os quatro pisos superiores, ocupados com a reserva, projectam-se sobre um átrio de altura total do edifício, gerando um vazio monumental que permite ao visitante ver toda a colecção.

Já o MUDE, representa uma lógica distinta. Embora albergue reservas visitáveis e reservas restritas com um espaço relevante, a área expositiva comparada com as restantes áreas representa uma área reduzida do museu.

CENTRO DE ARTE

**ARQUIPELAGO- CENTRO DE ARTE
CONTEMPORÂNEAS**





91
Centro de Artes
Contemporânea-
Arquipélago,
maqueta

Ainda dentro dos edifícios museológicos institucionais, encontram-se os Centros de Arte.

Le centre d'art peut encore assumer un rôle majeur à partir du moment où il ne se définit pas comme un réceptacle d'expositions, mais où il se pense comme un laboratoire portant une réflexion sur l'exposition comme moyen de connaissance ³¹

³¹ WAHLER, Marc-Olivier, *De l'Exposition au Programme*. Entrevista de Christophe Kihm. In *Palais 15- L' Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, 2012, p.182-190

Os Centros de Arte possuem uma maior liberdade, acolhendo projectos experimentais, podendo (...) assumir um papel de relevo a partir do momento em que não se define como um contentor de exposições, mas pelo contrário se veja como um laboratório, portanto uma reflexão sobre a exposição como meio de conhecimento.

Neste sentido, vale a pena abordar o centro de arte como meio de divulgação artística, que permite acolher não só pintura e escultura como também, artes performativas, instalações e outras expressões artísticas. Como menciona o actual director do Palais de Tokyo- Marc-Olivier Wahler,

Un centre d'art, en tant qu'outil au service de visiteurs, devrait être un lieu où se développe une véritable hygiène de l'esprit. Une hygiène de l'esprit, c'est une façon de voir et d'aborder notre monde: et l'art propose des moyens privilégiés pour y parvenir. (...) Il faut d'abord se rappeler du caractère transitif de l'oeuvre, et lui faire confiance, c'est-à-dire accepter qu'elle soit une chose autonome, une sorte de boîte noire qui garde son autonomie quelle que soit l'interprétation qu'on lui assigne. L'oeuvre d'art a tout à gagner à recevoir un maximum d'interprétations. Mais plus elle se prête à une multiplicité d'interprétations, plus son quotient schizophrénique est élevé; et plus celui-ci est élevé, plus l'oeuvre d'art gagne en densité, en efficacité, en cohérence, sans perdre toutefois son autonomie. (...) Je pense que l'art, abordé selon la logique mise en jeu par le quotient schizophrénique, peut efficacement affûter notre regard pour aborder la réalité. Il participe alors d'une construction de la connaissance et non d'une explication des choses. ³²

³² WAHLER, Marc-Olivier, *De l'Exposition au Programme*. Entrevista de Christophe Kihm. In *Palais 15- L' Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, 2012, p.182-190

Um centro de arte, enquanto espaço à disposição dos visitantes, (...) deve ser um lugar onde uma verdadeira higiene de espírito é desenvolvida. Uma higiene de espírito é um modo de ver e abordar o nosso mundo, e a arte oferece meios privilegiados de lá chegar. (...) É necessário, em primeiro lugar, lembrar o carácter transitivo da obra, e acreditar nele, isto quer dizer, aceitar que é algo autónomo qualquer que seja a interpretação que lhe assinalamos. A obra de arte tem tudo a ganhar em receber o máximo de interpretações. Mas quanto mais se prestar a múltiplas interpretações, mais o seu quociente esquizofrénico é elevado; e quanto mais elevado for, mais densidade ganha a obra de arte, em coerência, sem nunca perder a sua autonomia. (...)

Para analisar este modelo expositivo recorreremos ao Centro de Artes Contemporâneas- Arquipélago, projectado pelos arquitectos Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes (Atelier Menos é Mais), conjuntamente com o arquitecto João Mendes Ribeiro. Situado na ilha de S.Miguel, o projecto pretende ocupar a fábrica de álcool e tabaco (1893) situada na Ribeira Grande.

O projecto concebido pelos arquitectos passa por manter o carácter industrial dos edifícios, criando um diálogo entre a construção existente e as novas construções. Neste sentido, a escala e a expressão dos edifícios é trabalhada de modo a unir o conjunto.

O programa do edifício passa pela construção de uma fábrica cultural/ produ-



92

Centro de Artes
Contemporânea-
Arquipélago, vista
exterior

Centro de Artes
Contemporânea-
Arquipélago, vista
interior

93



ção de arte, reservas, sala multiusos, artes performativas, oficinas, laboratórios e estúdios-ateliês de artistas.

Com uma linguagem abstrata e escultórica, que nos remete visualmente para a pré-existência, a ligação a este espaço é feita através do edifício expositivo.

O edifício expositivo surge como uma rótula de percursos e funções.

Como refere o arquitecto João Mendes Ribeiro, durante o projecto, surgiu a possibilidade de realizar uma visita ao espaço com o artista Pedro Cabrita Reis, demonstrado a flexibilidade e algumas opções que aquele espaço poderia abarcar. Na visita, o artista menciona a potencialidade de expor nos espaços que estavam destinados a oficinas e a zona da cave, para além das salas destinadas a acolherem exposições.

³³ FERNANDES, Catarina Manuel Pinelo, dissertação *A Arquitectura do Museu de Arte- de arquivo a site-specific*, orientação do Professor Doutor Pedro Pousada, entrevista realizada a João Mendes Ribeiro, 2014, pp.225-236

*Aqui o contexto é diferente, não há a ideia da parede imaculada para se montar exposições pois mesmo nas salas de exposição há uma presença muito forte da arquitectura. O conceito intrínseco ao projecto beneficia do potencial das diferentes características presentes nos diversos espaços e portanto tudo pode ser lido como espaço de exposição mas não para uma exposição formatada porque isso não funciona no Centro de Artes. Em todo o caso há dois espaços que são a cave e um outro (onde anteriormente funcionaram os silos) que tem uma marcação muito definida, são cubículos de 3x3 para os quais não conseguimos decidir o programa ou aquilo a que se destinam. O que fizemos foi abrir umas portas, deixamos infra-estruturas eléctricas e tomadas no interior e por sugestão do Pedro Cabrita Reis nem porta colocámos, nós tínhamos uma pequena porta, mas o Pedro sugeriu que cada artista fechasse como melhor entendesse o seu espaço.*³³

O espaço molda-se e adapta-se às funções de cada projecto, possibilitando a recriação do espaço em diferentes formas.

⁴⁵ FERNANDES, Catarina Manuel Pinelo, dissertação *A Arquitectura do Museu de Arte- de arquivo a site-specific*, orientação do Professor Doutor Pedro Pousada, entrevista realizada a João Mendes Ribeiro, 2014, pp.225-236

*A verdade é que aqui existem paredes brancas, o que aproxima estes espaços do conceito tradicional, embora com uma abertura para o exterior em duas das salas e o resto é tudo fechado, opção por nós tomada pois existiam mais aberturas na parede mas nós optamos por fechar com pedra e posteriormente forramos com gesso cartonado pelo interior. Portanto nestas três salas há uma aproximação ao conceito de exposição comum.*³⁴

Por outro lado, as salas situadas na cave são caracterizadas por uma postura distinta ao conceito *white cube*. Grande parte do piso da cave destina-se a acolher escultura. Uma outra característica dos centros de arte é serem espaços



94

Centro de Artes
Contemporânea-
Arquipélago, black
box

95
Centro de Artes
Contemporânea-
Arquipélago, vista
interior



destinados a acolher as artes performativas. Tendo como base o modelo do teatro da Companhia de Teatro Schaubühne em Berlim e o Teatro Lina Bo Bardi, a *black box* do Arquipélado representa um ponto fulcral do projecto, pois pretende-se que o espaço seja uma sala multiusos e polivalente, que se possa transformar consoante as necessidades.

No centro de arte a sua construção não teve por base colecções pré-definidas, mas a liberdade e as condições que os artistas requerem- criação *in situ*.

*Para Montaner (1990), los centros de arte contemporáneo están potenciados por organismos públicos, carecen de colecciones permanentes y son lugares adecuados para la promoción y la formación artística. En ellos la obra de arte se integra totalmente en el espacio. Los contenedores son grandes edificios, normalmente reutilizados y con una intervención mínima, que permiten recrear todo tipo de obras, incluyendo las instalaciones. (...) También son lugares de creación y experimentación y foros de debate a través de la organización de diversas actividades, como conferencias, mesas redondas y seminarios.*³⁵

³⁵ HERNÁNDEZ, F.H, cit.in *El Museo como espacio de comunicación*, MONTANER, Josep Maria, 1998, p.152

Tal como Montaner afirma, os dois modelos institucionais – centro de arte e o museu possibilitam a divulgação das práticas artísticas de modo distintas. Num sentido mais próximo ao artista, o centro de arte tem como objectivo incluir-se na própria produção de arte, através de espaços destinados às residências artísticas. Ainda assim, os espaços destinados a exposições e à demonstração das várias práticas artistas representa, tal como no museu, uma fracção diminuta face à área total do edifício. Os espaços de consumo e de reserva ocupam áreas semelhantes às do museu. Se o centro de arte procura uma maior proximidade ao trabalho do artista e à sua divulgação, não deveria abarcar uma maior quantidade de espaços destinados à produção e à demonstração das práticas artísticas do que o museu?

Assim, interrogo: qual será o papel do museu e do centro de arte no futuro?

GALERIAS

ESPAÇOS ALTERNATIVOS

INFORMAIS E EFÊMEROS



ESPAÇOS EXPOSITIVOS NÃO INSTITUCIONAIS

Sammlung Goetz
Munich, vista
exterior

96



Embora o museu tenha um papel fundamental no desenvolvimento cultural de uma cidade por ser uma instituição capaz de albergar os mais variados eventos e contribuir para os factores de dinamização através de novos fluxos que intervêm numa escala urbana, existem outros espaços não institucionais que também contribuem de forma pontual para o desenvolvimento cultural e urbano de uma cidade, sendo capaz de revitalizar espaços de *ghetto*, espaços absoletos, etc...

Mais próxima do espaço expositivo desenvolvido por grande parte dos museus, a galeria tem a função de divulgar e promover a arte dos artistas com o intuito de realizar a compra e venda de obras de arte, é o principal espaço expositivo destinado ao comércio de arte. Estes espaços são, geralmente, de pequena dimensão podendo ter salas de exposição permanente e reservas (existente na maior parte dos casos).

A *Sammlung Goetz Munich* (1988-1992), construída pelos Herzog & de Meuron, teve por base uma colecção de arte particular de Ingvild de Goetz. Inserida num período em que os princípios tipológicos se encontram indefinidos, isto é, as realizações oscilavam entre espaços *white cube* ou espaços em tributo da memória clássica, a galeria veio assumir uma postura minimalista, numa atitude em conformação com *white cube* através da sua concepção volumétrica e da espacialidade interior.

O objecto pousado com delicadeza sobre um jardim, como um templo de isolamento cultural, apresenta-se como um volume paralelepípedo e depurado, circundado por esculturas pousadas sobre o jardim.

As fachadas oscilam entre superfícies translúcidas e opacas, que se traduzem no interior através de aberturas colocadas na zona superior da parede expositiva.

O interior adopta uma linguagem depurada e cerrada, estabelecendo o mínimo contacto com o exterior. Com uma distribuição de espaços simples, desenvolve-se em três plantas idênticas. O piso de rés-do-chão e piso superior albergam as exposições de colecção e programa complementar, o piso subterrâneo alberga a área técnica e sala de exposições principal.

A sequência de salas expositivas remete-nos para o tema *en filade* de conotação clássica, revelando um modelo hermético entre o *white cube* e a “organização clássica”.

É importante, também, distanciarmo-nos do romantismo criado em volta do modelo *white cube* e mencionar que a escolha deste, por vezes, recai exclusivamente na fácil manutenção e na versatilidade que este espaço possibilita na

divulgação e na colocação das obras.

Ao contrário da postura adquirida por grande parte das galerias, museus, e centros de arte, os espaços expositivos alternativos tendem a dissipar o *white cube*, pelas dificuldades e pelas características materiais e sensoriais em que podem surgir.

São inúmeros os espaços alternativos que ocupam as cidades, numa época formada por consumo, gentrificação, cultura de massas, etc... Embora os espaços não institucionais se diferenciem dos espaços institucionais quanto à sua forma de divulgação, artistas, curadores, arquitectos e críticos todos se interrogam sobre as várias possibilidades de espaços expositivos.

Os espaços alternativos são espaços carregados de memória e conotados a um passado com um uso diferente do actual, são espaços com exigências físicas e características próprias, “espaços individuais” onde o trabalho de curadoria tem de ser tratado como caso isolado e pontual.

A arquitecta, curadora e investigadora Inês Moreira tem vindo a desempenhar um trabalho de investigação/ prática sobre estes espaços industriais e a forma como devem ser trabalhados.

*O edifício de carácter industrial vem sendo adaptados, desde há muitos anos, para usos culturais, como museus de arte contemporânea e outros espaços culturais.*³⁶

Na sua opinião, estes espaços são edifícios históricos que oferecem intensas sensações espaciais, materiais e experiências diversificadas para o espectador. Estes espaços industriais devem ser olhados de modo profundo e compreendidos para além da arquitectura fabril.

A proposta de Inês Moreira passa por conceptualizar um modo de reacção com o espaço e a materialidade construindo inúmeras narrativas com o que o lugar lhe oferece, tratando e analisando as camadas que podemos ler no espaço, sendo elas presenças ou ausências.

Ao contrário do espaço expositivo convencional, este espaço requer narrativas próprias e individualistas. Pretende através da curadoria dar uma nova função a estes edifícios, mesmo que tenha um carácter efémero.

Segundo Inês Moreira, os espaços codificados pela arte contemporânea, facilitam muito a curadoria. De certa forma, já existe uma pré-disposição das obras, uma lógica organizacional da própria exposição. Neste sentido, o trabalho desenvolvido passa pela procura de espaços com algum valor arquitectónico e patrimonial, pretendendo revitalizar estes espaços através da curadoria.

³⁶ MOREIRA, Inês (edit.), *Edifícios & vestígios: projeto ensaio sobre espaços pós-industriais= buildings & remnants: essay project on post industrial spaces*, 2013, p.29

³⁷ MOREIRA, Inês (edit.), *Edifícios & vestígios: projeto ensaio sobre espaços pós-industriais= buildings & remnants: essay project on post industrial spaces*, 2013, p.33

Através destes espaços industriais, as exposições são sempre diversificadas, não há uma lógica conformada, cada espaço depende das oportunidades que o lugar possui, é o lugar que ordena os acontecimentos e devemos tirar o máximo partido destes, olhar com um sentido analítico e com um certo distanciamento dos factores analíticos.

Durante a sua prática de investigação Inês Moreira propõe e renova conceitos- conceito *Brown Rooms/ Grey Hall*. O conceito proposto pretende ser uma representação conceptual de não neutralidade com o qual o espaço está/esteve ocupado.

Estes espaços caracterizam-se pelo desgaste do uso que se opõe ao contentor branco, despojado e livre de quaisquer conotações ao exterior.

Nas palavras da autora, podem ser:

*(...)salas antigas, locais históricos, átrios abandonados, hangares industriais inactivos, estruturas de arquitectura em bruto (...) espaços imperfeitos e incompletos com ausências e presenças.*³⁷

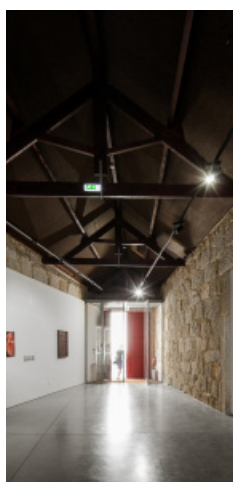
É neste sentido, que abordaremos o Espaço MIRA e o Projecto Hangar K7- Terminal, ambos conotados a lugares expositivos alternativos e industriais.

O Espaço MIRA surge em 2013, na zona oriental da cidade do Porto, num conjunto de armazéns construídos entre 1908 e 1917, por iniciativa de um comerciante. A proximidade à estação de Campanhã justifica o investimento realizado em amplos espaços comerciais e industriais, estando ao serviço da estação para guardar as cargas vindas dos comboios. O edifício segue os padrões de outros armazéns espalhados pontualmente pela zona oriental da cidade: com uma construção em paredes de granito, telhado com estrutura de madeira e telhas “marselha”, os onze armazéns geminados e alinhados desenharam grande parte do alçado da rua de Miraflor.

Os fotógrafos Manuela Matos Monteiro e João Lafuente adquirem quatro armazéns abandonados, desde a década de 80, dos quais dois vêm a ser ocupados com o Espaço MIRA e o MIRA Forum.

A reabilitação do espaço realizada pela arquitecta Adriana Floret visava a intervenção essencialmente em dois armazéns, sendo o Espaço MIRA o mais intervencionado.

O primeiro armazém deveria albergar uma sala expositiva, uma cozinha, arrumos, wc e uma residência artística. O segundo armazém deveria albergar uma sala expositiva, arrumos e wc. O terceiro espaço deveria conseguir albergar exposições, esporadicamente.



97
Espaço Mira, vista
exterior e interior

Com uma intervenção simples e com o intuito de prevalecer a memória do sítio, a solução arquitectónica passou por deixar grande parte das paredes de pedra à vista, o telhado com estrutura de madeira à vista e um pavimento betuminoso. Sob direcção artística de Manuel Maia, o Espaço MIRA alberga uma grande quantidade de exposições de arte contemporânea.

Embora, seja um espaço pontual, permitiu revitalizar uma parte da cidade do Porto, em grande contacto com a comunidade local. Hoje, os onze armazéns encontram-se com obras em curso ou reabilitados para habitação, ateliers ou outros usos.

O projecto Hangar K7- Terminal visa a ocupação de um espaço de forma efémera.

O Hangar K7-Terminal encontra-se inserido num espaço industrial obsoleto de Oeiras, este espaço situa-se no Hangar K7 caracterizado por uma nave de betão modular desactivada do seu uso industrial, que ocupa cerca de 3500 m2.

O complexo da Fundição onde se insere, faz parte de uma enorme estrutura concebida para a transformação de ferro. Desactivada a sua função industrial, foi ocupada por micro- empresas dedicadas a funções terciárias. Embora, fosse alvo de metamorfoses funcionais desde 1997, o Hangar K7 permanece com a sua estrutura espacial inalterada.

Para acolher o projecto expositivo, era estritamente necessário que o espaço Terminal adquirisse diferentes qualidades e criasse diversidade nos espaços, com diferentes escalas e relações visuais, desenhando um percurso fluído de deambulação entre as obras de arte.

Uma das principais premissas no desenho deste espaço consistia em respeitar a preexistência e criar uma escala mais íntima na leitura do contentor da fábrica. O projecto de curadoria contava com a presença de Paulo Mendes, Sandra Vieira Jurgens e Inês Moreira.

A primeira etapa para a concretização da exposição acentava na demolição e remoção. Num espaço amplo desenhavam-se três naves, com diferentes ocupações. O espaço era repleto de projectos, volumes, técnicas e autores numa paisagem heteróclica e inconciliável .

*(...) Uma paisagem piranesiana, fruto da acumulação e de memórias do novo passado recente.*³⁸

³⁸ MOREIRA, Inês, cit. in <https://petit-cabanon.org/projects/terminal/>

Avaliada a estrutura e a possibilidade de adaptação, seleccionou-se um único volume em razoável estado de conservação capaz de albergar a exposição, recupe-



98
 Hangar K7, vista
 interior, preparação
 do espaço para a
 exposição

rando o espaço vazio e permanecendo, unicamente, a estrutura e as marcações impressas no pavimento.

Numa segunda etapa, definiram-se os elementos a integrar no desenho do espaço expositivo.

Trabalhar com o Hangar K7 foi pensar sobre um contentor industrial anónimo e as suas infra-estruturas industriais remanescentes.

No desenho do espaço foram utilizados materiais pobres de revestimento, como por exemplo: telas de drenagem, ondulines, contraplacados lascados, cores impuras, todos os materiais presentes numa paisagem urbana. Estas superfícies dotadas de texturas, volumes e cores confrontam a neutralidade encontrada no espaço existente.

O desenho expositivo passa pelo uso do contentor, do andaime e das vedações metálicas. Estes três elementos não deveriam ser desconectados da sua funcionalidade, quer isto dizer: *O contentor é um invólucro exterior que protege o precioso produto industrial (...) o contentor marítimo acolhe e protege, os andaimes modulares que conformam a paisagem urbana*³⁹, na sua função conferem qualidades plásticas às fachadas, acrescentam uma subtil *pele efémera*⁴⁰, e por último, as vedações metálicas que definem os limites entre público e privado. São fronteiras urbanas que demarcam zonas de ocupação e delimitam estaleiros de construção.

Assim, o projecto espacial resulta da articulação espacial e funcional dos elementos existentes. Se os contentores com as impressões na chapa denunciam o seu passado e definem uma estrutura complexa ajudando a criar uma leitura transversal e longitudinal, definindo diferentes zonas e escalas; a estrutura-andaime desmultiplica as possibilidades de circulação na leitura do espaço, tal como quando são usados em estaleiro; também as redes metálicas contribuem para a conformação de um espaço expositivo, na medida que possibilitam definir as barreiras físicas e a permeabilidade visual.

Para além dos espaços alternativos, existem autores que têm vindo a desenvolver outras ideias de espaços expositivos e que devem ser referenciados.

Helena Barranha e Yona Friedman são autores que se têm interrogado sobre o museu de arte contemporânea como o conhecemos hoje.

Poderá o museu de hoje passar por um espaço não material construído para aquele fim?

Helena Barranha tem vindo a desenvolver o que se denomina “museu sem lugar” ou exposições virtuais (em rede). Num momento em que o digital predomina a vida quotidiana, tornando-se de fácil manejo, o uso na produção de

³⁹ MOREIRA, Inês, cit. in <https://petitcabanon.org/projects/terminal/>

⁴⁰ MOREIRA, Inês, cit. in <https://petitcabanon.org/projects/terminal/>



99

Hangar K7, espaço
de exposição

exposições tem vindo a ser cada vez maior.

Contudo, ainda nem todos os artistas recorrem às possibilidades que a tecnologia virtual permite para produção de obras de arte e para uma instalação *online*. A tecnologia virtual tem a capacidade de permitir uma liberdade total na concepção da obra, enquanto que no mundo físico estamos sujeitos aos comportamentos dos materiais e às leis da física.

Os usos das tecnologias digitais na criação das obras de arte enriquecem os processos de curadoria, na medida em que representam um estimulante desafio.

O “museu sem lugar” tem a capacidade de não ser um lugar fixo de residência ou de acervo, não limita os espaços de visita artística. O artista tem plena liberdade na apresentação da obra, que pode ser divulgada em qualquer parte do mundo sem estar conectado a um lugar fixo, possibilitando outras leituras do objeto.

Um dos projectos que Helena Barranha desempenhou na continuidade deste trabalho tem o nome de ‘Unplace’. A escolha das obras apresentadas não pretende historiar o percurso que a arte digital vem elaborando, a ‘Unplace’ é uma exposição virtual.

Como referido no texto, Yona Friedman questiona o papel do museu na sociedade contemporânea e nas novas formas de expressão.

Partindo da elaboração de várias questões sobre o museu, como por exemplo:

*Un museo es una colección de objetos. Por quién y para quién son seleccionados los objetos? (...) Qué información y por qué? (...) Como seleccionam los objetos?*⁴¹

⁴¹ FRIEDMAN, Yona, *Arquitectura con la gente, por la gente, para a gente. Architecture with the people, by the people, for the people*. Edição AA MUSAC, 2011, p.68

Yona Friedman concluiu que o museu sendo um lugar de ócio, devia permitir que se comesse, que sentasse, que falasse e que se caminhasse. É neste sentido que elabora o “museu rua”, afirmando que o seu *prototipo de un museo para mí es una calle, cualquier calle*.⁴²

A rua é um lugar rico de vivências e de ócio, (...) *en ella podéis ver varios objetos, expuestos intencionalmente (vitrinas, decoraciones en los edificios, mobiliário urbano, etc.). También hay personas de verdad, no los visitantes de los museos, y objetos cotidianos (coches, árboles, etc.) (...)*.⁴³

⁴³ FRIEDMAN, Yona, *Arquitectura con la gente, por la gente, para a gente. Architecture with the people, by the people, for the people*. Edição AA MUSAC, 2011, p.70

Nas civilizações do passado, a rua foi o lugar, o espaço comum onde se colocavam e apresentavam estátuas, templos, igrejas e mercados.

Neste sentido, o museu de Yonna Friedman passa pela rua como museu, onde pode existir um suporte, mas nunca um edifício.



100
 Museu dos Grafitis,
 Paris, 2009

Para clarificar este conceito, elabora uma série de projectos, entre os quais, o “museu do século xxi” e o Museu dos Grafitis. No primeiro projecto proponha construir uma Villa Spaiale pequena, que simplesmente permitia que fosse habitada. A cada ano se enriquecia o projecto com novos objectos e instalações.

O segundo projecto, Museu dos Grafitis (Paris- 2009), é uma construção efémera composta por uma estrutura de madeira, onde eram colocadas umas lâminas de plástico transparente. Cada indivíduo da sociedade podia desenhar nas telas de plástico transparente que se iam completando ao longo do tempo. Nas duas propostas está patente a ideia de o museu se construir a si mesmo.

Neste sentido, se Helena Barranha abre o campo de exposição virtual tirando partido das novas tecnologias, Yona Friedman afirma que a rua é o verdadeiro museu, local de contemplação. A ideia explicitada por Yona Friedman transporta a ideia de arte urbana, que se situa fora dos museus, sendo a parede do museu substituída por um muro ou por uma parede urbana da cidade.

Como se verifica a contemporaneidade alberga muitos tipos de espaços expositivos desde os institucionais aos alternativos, desde o “museu sem lugar” de Helena Barranha ao museu rua de Yona Friedman.

Este capítulo permitiu abordar, de um modo sucinto, alguns casos de estudo que considero relevantes por representarem soluções arquitectónicas e curatoriais distintas sob as diferentes formas de espaços expositivos.

CONSIDERE -
- RAÇÕES
FINAIS

O percurso produzido ao longo da dissertação permitiu abordar os princípios que estiveram na base do aparecimento do espaço expositivo, enquanto lugar de produção/divulgação de arte e cultura(s).

O período de tempo tocado pelo “Estado da Arte” e os casos abordados possibilitaram compreender e avaliar a evolução do espaço expositivo desde o seu aparecimento até à contemporaneidade. Neste fio condutor, com um período de tempo longo, seria impossível abordar todos os casos e estudar a fundo cada um dos temas. Neste sentido, optou-se por seleccionar os exemplos mais icónicos e que representassem de uma forma relevante o desenvolvimento do espaço expositivo de determinadas décadas, permitindo estabelecer um paralelismo entre os temas debatidos mais importantes e o reflexo desses temas na construção ou idealização de espaços expositivos.

De uma forma sucinta, o pensamento do espaço expositivo remonta à Grécia Antiga e, simultaneamente ao gosto pela preservação de objectos, na qual o surgimento da galeria e, inevitavelmente, do museu se encontram conotados. Em meados de Oitocentos, fica caracterizado na totalidade o novo edifício público- museu, destacando Altes Museum (1823-1830) como um dos mais importantes museus capaz de reunir as ideias do seu tempo.

A partir do século xx, com o surgimento das vanguardas, proliferam vários conceitos do museu e diferentes estratégias na organização e análise dos espaços expositivos, à qual o museu tentou acompanhar e dar resposta.

É durante o surgimento das vanguardas que surgem diferentes posturas em relação ao espaço de divulgação que o museu oferecia aos artistas, consequentemente a este fenómeno de ruptura e contradições surgem espaços alternativos e informais geridos pelos artistas e curadores que não se identificavam com o que o sistema proponha.

É precisamente, durante este período que a discussão do espaço expositivo se torna mais rica e diversificada através das diferentes opiniões.

Como se constata, a partir das leituras realizadas, a procura de o espaço ideal para a mostra de obras de arte esteve sempre presente, desde o célebre “Manifesto do Futurismo” de Marinetti (1909) que expressava a oposição em relação às instituições, ao conceito white cube exposto por Brian O’Doherty em *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1986).

A viragem para os anos 60, marca o questionamento, por parte dos artistas e críticos, à hegemonia que os modelos museológicos modernistas continham.

Os artistas começam a expandir o seu campo de actuação e adaptando-se a novos lugares (site- specificity). O ambiente da década de 60, desencadeia uma produção massificada e uma sociedade de consumo que vão ter reflexo no pensamento do museu, quer a nível programático ou conceptual. A década de 70, encontra-se marcada pelas megaestruturas culturais, onde se insere o Pompidou. Idealizado segundo um “museu laboratório”, o Pompidou, contribuiu para a ideia de museu construído para uma sociedade de consumo.

Neste sentido, a função de um museu ou de um centro de arte transformou-se. Se antes o espaço principal de um museu passava, maioritariamente, pelo espaço expositivo agora o museu vive de um conjunto de espaços dedicados ao lazer e ao consumo atraindo um público mais diversificado.

*“A afluência maciça de visitantes implicou a necessidade de multiplicar os serviços do museu, com exposições temporárias e locais para consumo, e resultou no crescimento de áreas dedicadas à direção, à educação e à conservação”*¹

¹ Barranha, Helena Silva, *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbano ao desenho do espaço público*, p. 44

Assim, os museus contemporâneos vivem cada vez mais da imagem que transmitem ao público de forma a atraírem a maior quantidade de visitantes e obterem um maior número de receitas.

Embora não se aborde o MAAT ao longo da dissertação, não poderia deixar de falar do mais recente espaço expositivo institucional, capaz de sintetizar os museus contemporâneos. Construído sobre a margem do rio Tejo e projectado pela arquitecta Amanda Levet, apresenta-se sob uma arquitectura de espectáculo, constituindo um ícone para a cidade de Lisboa e para os mass media.

O museu espectáculo assume-se como uma nova centralidade para a cidade de Lisboa, capaz de criar dinâmicas urbanas e gerar/ transformar culturas. O MAAT representa um lugar de encontro e lazer, tal como se pode analisar pela presença da cobertura pedonal ou pelo átrio (Galeria Oval).

O Museu de Arquitectura, Arte e Tecnologia torna-se o primeiro museu em território português em que existe um mecenas privado- Fundação EDP. Será este o futuro dos museus em Portugal?

Os casos de estudo propostos na dissertação permitiram compreender e problematizar a construção de um espaço expositivo. A escolha entre os espaços construídos de raiz ou segundo uma lógica site-specific foi propositada. Enquanto o MUDE, o Palais de Tokyo e o Arquipélado- Centro de Artes Contemporâneas preservam as memórias do espaço e procuram activar o próprio edifício; o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, o Kunsthau de Bregenz, Guggenheim de Bilbao e Schaulager surgem como edifícios pensados para a

função com espaços expositivos pensados segundo o modelo *white cube*.

Para além dos espaços institucionais, os espaços não institucionais também são importantes para a arte. Surgem como pequenos espaços, que na maioria das vezes ocupam pequenos edifícios abandonados, de uma forma efémera ou permanente. Capazes de recriar as memórias de um lugar esquecido e, simultaneamente, dinamizar pequenas zonas urbanas, aqui os artistas expõe inicialmente de uma forma livre e independente para divulgarem a sua arte e ganharem reputação de forma a conseguirem entrar num meio institucional exigente.

De uma forma geral, o espaço expositivo consegue preservar a nossa identidade e deixar vestígios da nossa presença, tal como na Grécia Antiga, na actualidade, a ideia de guardar e preservar objectos continua na génese de todos os espaços expositivos.

Com esta dissertação, não se pretende uma resposta final, nem determinar os vários factores do espaço expositivo. O que me interessou e conquistou foi entender a complexidade e a multiplicidade dos espaços expositivos, a sua relação com arte e as influências que podem desempenhar na sociedade, contribuindo para a fundamentação da cultural.

Por outro lado, entender os modos como cada um dos artistas, arquitectos e curadores intervêm num mesmo espaço e constroem uma narrativa pessoal torna a pesquisa interessante, desmistificando as barreiras que possam existir em cada área.

BIBLIO —
— GRAFIA

- A** — ADMISS, Dani. *Curadora de O efeito Instituto no MUDE*, in *Revista Arqa: Arquitetura e Arte*, nº110. Lisboa: Futurmagazine- Sociedade Editora, 2013, p.
- ASENSIO, Cerver Francisco. *La arquitectura de los museos*. Barcelona: Editora Arco, 1997
- AZZI, Chrisitine Ferreira. *Museus reais e imaginários: A metamorfose da arte na obras de André Malraux*. Brasil, Ouro Preto- Instituto Brasileiro de Museus, MG, 2011
- B** — BARATA, Paulo Martins; SOUSA, Rui Morais de. *Museu de Serralves: Álvaro Siza*. Lisboa: White and Blue, Edições de Arquitectura e Urbanismo, Lda, 2001
- BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito /textos Lina Bo Bardi*, São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009, p.122
- BARRANHA, Helena Silva. *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Tese de Doutoramento em Arquitectura- FAUP, 2007
- BARRENECHE, Raul.A. *New museums*. London: Editora Phaidon, 2005
- BAZIN, Germain. *Le temps des musées*. Bazin, Germain: Lièges, Éd.Desoer, 1967
- BESSET, Maurice. *Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo*, in AV: Monografias, nº39. Madrid: AviSA, 1993, p.
- BIASINI, Emile. *Le grand Louvre: metamorfose d'un musee*. Paris: Editora Electa Moniteur, 1989
- BINNI, Lanfranco. *Museo: storia e funzione di una machina culturale dal 500 a oggi*. Milano: Editora Garzanti, 1989
- BOESIGER, Willy. *Le Corbusier:1910-65*, Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2001
- BOHIGAS, Oriol. *The Architectural Review*, nº1054, London: The Architectural Press, 1984 (ver tese doutoramento helena barranha)

BOURRIAUD, Nicolas; SANS, Jérôme. *Un site à Habiter*. Entrevista de Mathilde Villeneuve, in *Palais 15- L' Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Paris: Palais de Tokyo, 2012, p.120-132

BUREN, Daniel. *Função de ateliê*, in *anARQUITECTURA* de Andre a Zittel. Porto: Fundação de Serralves/ Público, p.48-53

C

CARVALHO, Eduardo Manuel de Moraes Kol de. *Ainda o Centro Georges Pompidou: Que Futuro para o Símbolo?*, in *Revista Arquitectura* nº,1962 p. 52-55

CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João. *Álvaro Siza: expor= on display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005

CASTRO. E.M. de Melo. *Viviseção do artista como profissional*, in *Diário de Lisboa*, a.50, nº17312, Suplemento literário

Conversas com Mies van der Rohe, Certezas americanas. ed. Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2006

COSTA, Alexandre Alves. *Entrevista a Álvaro Siza*, in Serralves. Porto: Fundação de Serralves/ Edições Asa, 2002, p.129-130

COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995

CRIMP, Douglas. *O Museu Pós- Moderno*, in *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Porto: Fundação de Serralves/ Público, p. 151-181

CRUZ, Valdemar. *Retratos de Siza*. Porto: Campo das Letras, 2005

D

DAL CO, Francesco. *I Musei di James Sterling, Michael Wilford and Associates*. Milano: Ediora Electa, 1990

DAL CO, Francesco. *Il tempo e l'architetto: Frank Lloyd Wright e il Guggenheim museum*. Milano: Editora Electa, 2004

F

FERNANDES, Catarina Manuel. *A arquitectura do Museu de Arte- de arquivo a site-specific, orientação de professor doutor Pedro Pousada*. Dissertação de Mestrado Integrado: FCTUC, 2015, p.185-235

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museologie: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993

FOSTER, Hal. *Design and Crime and Other Diatribes*. Londres e Nova Iorque: Verso, 2002

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Editora Cosacnaify, 2011

FOSTER, Hal. *O Construtor*, in *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Porto: Fundação de Serralves/ Público, p.175-180

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editora Gustavo Gil, 2012, p. 14-17, 166-168, 245, 289

FRIEDMAN, Yona. *Arquitectura con la gente, por la gente, para a gente. Architecture with the people, by the people, for the people*. Barcelona: AA MUSAC, 2011

G

GIESSER, Alain Pierre. *Musées en mutation*. Genève: Editora Georg, 2002

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. *O museu e a vida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990

GRANDE, Nuno. *Arquitectura da cultura: Política, Debate, Espaço. Genese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade Portuguesa*. Tese de Doutoramento, Darc/FCTVE, 2009

GRANDE, Nuno. *Museumania- Museus de hoje, Modelos de ontem. Coleção de arte contemporânea publico Serralves nº12*. Porto: Fundação de Serralves / Público, 2009

GRANDE, Nuno. *Porto 2001 e o efeito Guggenheim*. Público, 14 de Julho de 1999

GUIMARÃES, Carlos. *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*. Porto: Publicações FAUP, 2004

HAACKE, Hans, *El Museo Guggenheim: Un plan de negocios*, in *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal, 2007

HEIN, Hilde S. *The museum in transition: a philosophical perspective*. Washington: Editora Smithsonian, 2000

H — HUYSEN, Andreas. *After the great divide. Modernism, Mass Culture, Post-modernism*. USA: Indiana University Press, 1986

HUYSEN, Andreas. *Sair da Amnésia: o Museu como Meio de Comunicação de Massas*, in *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, Porto: Fundação de Serralves/ Público p.162-1174

HUYSEN, Andreas. *Twilight Memories*. Londres: Routledge, 1995

I — INTROINI, Marco; D'ALFONSO, Maddalena. *Álvaro siza: due musei. Museo d'arte contemporanea Serralves a porto. Museo d'art iberê Camargo porto alegre*. Milano: Electa, 2009

J — JURGENS, Sandra Vieira. *Instalações Provisorias. Independências, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Editora Documenta, 2016

K — KIEFER, Flávio. *Fundação Ibere Camargo- Álvaro Siza*. São Paulo: Cocac Naify, 2008

L — LACATON, Anne; VASSAL, Jean- Philippe. *Comme un Paysage sans limite. Entrevista David Cascaro, In Palais 15- L' Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Paris: Palais de Tokyo, 2012, p. 97-105

LACATON, Anne; VASSAL, Jean- Philippe. *L' architecture doit être directe, utile, précise, économe, libre, gaie, poétique et cosmopolite*, In *A+U Architecture and Urbanism* 140-142. Tokyo: A+U Publishing co., 2012

LACATON, Anne; VASSAL, Jean- Philippe. *Le Scénario comme Programme. Entrevista de Claire Staebler. In Palais 15- L' Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Paris: Palais de Tokyo, 2012, p.106-108

LAFRANCHI, Guy. *Prisoners of museum*. Wien: Editora Springer, 2001

LAMPUGNANI, V. *Museus para o novo milénio: Conceitos, projetos, edifícios*. Portugal: Prestel, 1999

LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos, 1973

LEON, Warren; ROSENZWEIG, Roy. *History museums in the United States: a critical assessment*. Chicago: University of Illinois Press, 1989

LISSITZKY, El. *la reconstrucción de la arquitectura en Rusia y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970

LORENTE, J. Pedro. "Abandonment or persistence of previous patterns. *MoMAism and the modernist "white cube"*", in *Cathedrals of Urban Modernity, The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 1998

M

MALRAUX, André. *O museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto Futurista*, 1909

MARQUES, Patricia. *Arquitetura em exposição. A exposição como criação de novos contextos e novas realidades*, in *Revista Arqa- Arquitetura e Arte*, nº105. Lisboa: Futurmagazine- Sociedade Editora , 2013, p.10

MCCLELLAN, Andrew. *Art and its publics: museum studies at the millenium*,. Malden: Editora Blackwell Publishing, 2003

MENDES, Paulo. *Cadernos de Curadoria*. Fundação cidade de Guimarães, 2012

MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura para el arte. La encrucijada contemporánea*, in *revista AV Monografias 18- Museos Estelares*, IV-VI 1989. Madrid: Avisa, 1989, p.20-25

MONTANER, Josep Maria. *El protagonismo del contenedor. Espacios para el arte y a cultura*, in *revista AV Monografias 26- Nuestros Museos*, XI- XII, 1990. Madrid: Avisa, 1990, p.18-24

MONTANER, Josep Maria. *Museus para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gil, 1995

MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gil, 2003

MOOS, Stanislaw von. *Museus para o Novo Milénio*, ed. Vittorio Magnano Lampugnani e Angeli Sachs. Lisboa: Prestel, 1999

MOREIRA, Ines. *Devir Menor: A arquitetura e praticas espaciais criticas no Ibero-America*, in Revista Arqa. - Arquitetura e Arte, nº104. Lisboa: Futurmagine- Sociedade Editora, 2012, p.98

MOREIRA, Inês. *Edifícios & Vestígios: Projeto- Ensaio sobre Espaços Pós-Industriais*, in Revista Arqa. - Arquitetura e Arte nº104. Lisboa: Futurmagine- Sociedade Editora, 2012, p.102

MOREIRA, Inês. *Edifícios & vestígios : projeto ensaio sobre espaços pós-industriais. buildings & remnants : essay project on post industrial spaces*. Catálogo de uma exposição. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013

MORRIS, Robert. *Anti- Form*, in ArtForum 6, nº8. New York: Artforum International Magazine, 1969

MUÑOZ, Alfonso. *Eslabones de una tradición ausente. Breve historia de los museos españoles*, in revista AV Monografias 26- Nuestros Museos, XI-XII 1990. Madrid: Avisa, 1989, p.4-7

N —

NAREDI-RAINER, Paul von. *Museum building: a design manual*. Basel: Editora Birkhauser, 2004

O —

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: notas sobre o espaço Galeria*, in *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Porto: Fundação de Serralves/ Público, p.143-150

OLIVEIRA, Márcia. *História*, in *Serralves 1999-2004*. Porto: Fundação de Serralves/Público, 2004

OLIVEIRA, Márcia. *Projecto Museológico*, in *Serralves 1999-2004*. Porto: Fundação de Serralves/Público, 2004

OLIVEIRA, Olivia. *Lina Bo Bardi, Subtis, Substâncias da Arquitectura*. São Paulo: Gustavo Gili, 2006, p.258-336

- P** — PAZ AGRAS, Luz. *Explorar los limites. Arte y Arquitectura em las exposiciones de las Vanguardias*. Espanha: Editora Diseño, 2015
- PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Mot-
ta, 1999
- PEVSNER, Nikolaus. *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*. Barcelona:
Gustavo Gili, 1980
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, in *Museu de Serralves Serralves Museum. Álvaro Siza*. Lisboa: Editora Selected Works, White & Blue, 2001
- PINTO, F.A.A.Luís Amorim. *O museu transparente: fondation Cartier e Palais de Tokyo*. Dissertação de Mestrado Integrado: FAUP, sob orientação de profes-
sor Joaquim Moreno, 2015
- R** — RODRIGUES, Dalila, in Revista Arqa. - Arquitetura e Arte, nº105. Lisboa:
Futurmagazine- Sociedade Editora, 2013, p.32
- RONNER, Heinz. *Louis I.Kahn: Complete work: 1935-1974*. Basileia: Editora
Birkhauser, 1987
- ROSMANIINHO, Susana. *Da representação de um conteúdo ausente: a
exposição da arquitetura*, in *Ensaio e Práticas em Museologia*, vol.4. Porto:
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015, p.65-85
- RYKWERT, Joseph. *El culto al museo. Del tesoro al templo*, in revista AV
Monografias 18- Museos Estelares, IV-VI 1989. Madrid: Avisa, 1989, p.4-11
- S** — SANTOS, Boaventura Sousa. *Portugal: um passado par um futuro in Portugal,
Identificação de um País*. Lisboa: Prós e Contrás, Relógio D'Água, 2007
- SARDO, José Miguel; MENDES, Paulo. *Imagens para os anos 90*. Semanário.
Supl. Metro: Vida, Artes e Espectáculo
- SEARING, Helen. *Las viejas raíces de los nuevos museos. Doscientos años de
motivos recurrentes*, in revista AV Monografias 18, IV-VI 1989. Madrid: Avisa,
1989, p.12-19
- SILVA, João Gomes da. *Paisagem para o Museu de Arte Contemporânea de*

Serralves, in Serralves. Porto: Fundação de Serralves/ Edições Asa, 2002

SILVA, Raquel Henriques da. *Museu de Serralves: da singularidade das coisas evidentes*, in Álvaro Siza, Museu de Serralves. Lisboa: White&Blue, 2000

SIZA, Álvaro. *01 Textos: Álvaro Siza*. ed. Carlos Campos Morais, Porto: Civilização, 2009 SORIANO, Federico; PALACIOS, Dolores. *The museum of all museums*. Madrid: Editora Stock, 2011

SIZA, Álvaro. *Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal (1991-99)*, in Álvaro Siza, *Expor, On Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005

SOUSA, Ernesto de. *Texto de Apresentação de Alternativa Zero*, in *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997, p.58-66

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating Thinking, Contemporary Curating Thinking Contemporary Curating*, nº 1; Nova Iorque: Independent Curators Internacional, 2012

SMITHSON, Robert. *Alguns pensamentos vazios sobre museus*, in *Museu-mania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Porto: Fundação de Serralves/ Público, 2009, p.141-142

SMITHSON, Robert. “ *What is a Museum? (1967)- A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson*, in Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley: University of California Press, 1996

STEELE, James. *Museum Builders*. Londres: Editora Academey London, 1994

SZAMBIEN, Werner. *Le musée d’ architecture*. Paris: Editora Picard, 1988

T

TODOLÍ, Vicente. *Um pé na Terra e outro no Universo: entrevista com Vicente Todolí*, in *Arte Ibérica*, nº24, 1999

TODOLÍ, Vicente; FERNANDES, João. *Cerca 1968: em torno de uma ideia de museu e de colecção*, in *Cerca 1968*. Porto: Fundação de Serralves, 1999

VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003

V — VENTURI, Robert. *From Intervention to Convention in Architecture. The Tenth Thomas Cubitt Lecture at the Royal Society of Art*, in RSA Journal, Janeiro 1988

Z — ZIMOLO, Patrizia Montini. *L'architettura del museo: con scritti e progetti di Aldo Rossi*. Milano: Editora CittàStudio, 1995

ZITTEL, Andre. *Álvaro Siza- Um percurso no Museu de Serralves*, in anArquitectura. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves nº04. Porto: Fundação de Serralves /Público, 2005, p.19-47

ZITTEL, Andre. *anArquitectura*. ed. Ulrich Loock. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves nº 04. Porto: Fundação de Serralves/ Público, 2005

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2005

ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013: buildings and projects*. Ed. Thomas Durisch. Zurich: Editora Verlag Scheidegger & Spiess, 2014

W — WAHLER, Marc Olivier. *De L' exposition au programme. Entrevista de Christophe Kihm*, in *Palais 15- L' Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Paris: Palais de Tokyo, 2012, p.182-190

Y — YOSHIDA, Nobuyuki. *Peter Zumthor*. Tokyo: Editor A+U, 1998

ÍNDICE DE IMAGENS



- 1- Disponível em: <https://autobiographicalhouses.wordpress.com/2011/04/01/john-soane-museum/#jp-carousel-200>, consultado a 1 de Setembro de 2017
- 2- Disponível em: <http://hire.lewisbush.com/interiors/>, consultado a 4 de Setembro de 2017
- 3- Disponível em: <http://www.michaeldennis.com/the-uffizi-museum-as-urban-design.html#uffizi>, consultado a 4 de Setembro de 2017
- 4- Disponível em: <http://travel.nationalgeographic.com/travel/traveler-magazine/photo-contest/2013/entries/206197/view/>, consultado a 4 de Setembro de 2017
- 5- Disponível em: <https://maupes.wordpress.com/2010/10/01/in-viaggio/sabbioneta-veduta-totale-del-corridor-grande/>, consultado a 28 de Agosto de 2017
- 6- PEVSNER, Nikolaus. *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p.135
- 7- Disponível em: <http://archiveofaffinities.tumblr.com/post/3553718480/étienne-louis-boullée-plan-for-a-museum>, consultado a 28 de Agosto de 2017
- 8- PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999, p.15
- 9- PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999, p.15
- 10- PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999, p.16
- 11- PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999, p.16
- 12- PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999, p.13
- 13- PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999, p.13
- 14- Disponível em: <http://www.michaeldennis.com/the-uffizi-museum-as-urban-design.html#uffizi>, consultado a 17 de Abril de 2017
- PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999, p.13,15,16,
- 15- RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Manfred. *Arte do Século XX, Volume II*. Koln: Taschen, 2010, p.459
- 16- PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999, p.26
- 17- Plànols, planos, plans, Pavilhão Mies van der Rohe, Barcelona: Fundação Mies van der Rohe, 2000, p.2
- 18- BOESIGER, Willy, *Le Corbusier: 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p.180
- 19- Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/%2013.151/4465>, consultado a 17 de Abril de 2017
- 20- DAL CO, Francesco, *Il tempo e l'architetto: Frank Lloyd Wright e il Guggenheim museum*, Milano: Electa, 2004, p.124
- 21- DAL CO, Francesco, *Il tempo e l'architetto: Frank Lloyd Wright e il Guggenheim museum*, Milano: Electa, 2004, p.125
- 22- DAL CO, Francesco, *Il tempo e l'architetto: Frank Lloyd Wright e il Guggenheim museum*, Milano: Electa, 2004, p.130
- 23- OLIVEIRA, Olivia. Lina Bo Bardi, Subtis, Substâncias da Arquitectura. São Paulo: Gustavo Gili, 2006, p. 278,279
- 24- Manuel Sá, *Fotografo*
- 25- BOESIGER, Willy, *Le Corbusier: 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p.242
- 26- RONNER, Heinz, JHAVERI, Sharad, Louis I.Kahn. *Complete Work 1935-1974*, Basel: Birkhauser, 1987, p.380
- 27- Disponível em: <https://www.guggenheim.org/history/architecture>, consultado a 18 de Abril de 2017
- 28- Disponível em: <http://de.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/march/23/this-is-tomorrow-the-work-of-richard-hamilton/>, consultado a 2 de Setembro de 2017
- 29- Disponível em: <http://www.elmercuriodigital.net/2015/07/la-fundacion-botin-de-santander-acoge.html>, consultado a 18 de Abril de 2017
- 30- Disponível em: <http://juddfoundation.org/artist/art/>, consultado a 18 de Abril de 2017
- 31- Disponível em: <https://www.metalocus.es/es/noticias/el-ultimo-legado-de-mies-neue-nationalgalerie>, consultado a 18 de Abril de 2017
- 32- Disponível em: <http://christojeanneclaud.net/projects/running-fence>, consultado a 18 de Abril de 2017
- 33- Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/mario-merz-1623>, consultado a 18 de Abril de 2017

- 34-WOLFRUM, Sophie, Squares: urban spaces in Europe, Basel: Birkhauser, 2014, 174
- 35-WOLFRUM, Sophie, Squares: urban spaces in Europe, Basel: Birkhauser, 2014, 174
- 36-O'DOHERTY, Brian, Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition, San Francisco: Lapis Press, 1986
- 37-Disponível em: <http://juddfoundation.org/>, consultado a 2 de Setembro de 2017
- 38-Disponível em: <http://juddfoundation.org/>, consultado a 2 de Setembro de 2017
- 39-Disponível em: <https://www.idealix.com/oldbutgold/alem-da-arquitetura-os-desenhos-de-aldo-rossi>, consultado a 2 de Setembro de 2017
- 40-PERESSUT, Luca Basso. Musei: architetture 1990-2000. Milano: Federico Motta, 1999, p.40
- 41-Disponível em: <https://www.guggenheim.org/history/architecture>, consultado a 2 de Setembro de 2017
- 42-Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/behind-the-art-tate-modern>, consultado a 2 de Setembro de 2017
- 43-Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/behind-the-art-tate-modern>, consultado a 2 de Setembro de 2017

CAPITULO 2

- 44-JURGENS, Sandra Vieira. Instalações Provisórias. Independências, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX. Lisboa: Editora Documenta, 2016, p.158,159
- 45- Disponível em: <https://iconographiahafluc.wordpress.com/2014/06/19/quadrado-preto/>, consultado a Março de Setembro de 2017
- 46-PAZ AGRAS, Luz. Explorar los limites. Arte y Arquitectura em las exposiciones de las Vanguardias. Espanha: Editora Diseño, 2015, p.23
- 47-Disponível em: <http://demonstrationsraum.de/publikation-annette-tietenberg>
- 48- PAZ AGRAS, Luz. Explorar los limites. Arte y Arquitectura em las exposiciones de las Vanguardias. Espanha: Editora Diseño, 2015, p.25, 39
- 49- Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/385409680595884753/>
- 50- PAZ AGRAS, Luz. Explorar los limites. Arte y Arquitectura em las exposiciones de las Vanguardias. Espanha: Editora Diseño, 2015, p.25, 89
- 51- PAZ AGRAS, Luz. Explorar los limites. Arte y Arquitectura em las exposiciones de las Vanguardias. Espanha: Editora Diseño, 2015, p.93
- 52-Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/778296/masp-traz-de-volta-os-cavaletes-de-vidro-de-lina-bo-bardi>, consultado a 2 de Setembro de 2017
- 53- PAZ AGRAS, Luz. Explorar los limites. Arte y Arquitectura em las exposiciones de las Vanguardias. Espanha: Editora Diseño, 2015, p.90
- 54- Disponível em: <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/sculpture/carl-andre-sculpteur-minimal-au-musee-d-art-moderne-de-la-ville-de-paris-250483>, http://rausmueller.org/?page_id=213&lang=em, consultado a 2 de Setembro de 2017
- 55-ZITTEL, Andre. Álvaro Siza- Um percurso no Museu de Serralves, in anArquitectura. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves nº04. Porto: Fundação de Serralves /Público, 2005, p.60
- 56- ZITTEL, Andre. Álvaro Siza- Um percurso no Museu de Serralves, in anArquitectura. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves nº04. Porto: Fundação de Serralves /Público, 2005, p.70
- 57- ZITTEL, Andre. Álvaro Siza- Um percurso no Museu de Serralves, in anArquitectura. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves nº04. Porto: Fundação de Serralves /Público, 2005, p.73
- 58- Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/9148005463433741/?lp=true>, consultado a 2 de Setembro de 2017
- 60-Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/874365/museu-de-serralves-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra/594d4e25b22e3898a700089c-museu-de-serralves-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra-foto>, consultado a 2 de Setembro de 2017

CAPITULO 3

- 61- Disponível em: <http://150anos.dn.pt/2014/07/31/1989-queda-do-muro-de-berlim/>, consultado a 12 de Janeiro de 2017
- 62-Disponível em: <http://textuality.tumblr.com/post/139811754736/vilhelm-wohlert-and-jorgen-bo-louisiana-museum-of>, consultado a 25 de Agosto de 2017

- 63- CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João. Álvaro Siza: expor= on display.Porto: Fundação de Serralves, 2005, 73
- 64- CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João. Álvaro Siza: expor= on display.Porto: Fundação de Serralves, 2005, 79
- 65- CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João. Álvaro Siza: expor= on display.Porto: Fundação de Serralves, 2005, 84
- 66- CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João. Álvaro Siza: expor= on display.Porto: Fundação de Serralves, 2005, 92
- 67- CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João. Álvaro Siza: expor= on display.Porto: Fundação de Serralves, 2005, 107
- 68- CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João. Álvaro Siza: expor= on display.Porto: Fundação de Serralves, 2005, 119
- 69- CASTANHEIRA, Carlos; FERNANDES, João. Álvaro Siza: expor= on display.Porto: Fundação de Serralves, 2005, 121
- 70- Disponível em: <https://www.serralves.pt/pt/a-colecao/um-olhar-mais-atento/?l=C&col=&cat=>, consultado a 25 de Agosto de 2017
- 71- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, in Museu de Serralves Serralves Museum. Álvaro Siza. Lisboa: Editora Selected Works, White & Blue, 2001
- 72- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, in Museu de Serralves Serralves Museum. Álvaro Siza. Lisboa: Editora Selected Works, White & Blue, 2001
- 73- Disponível em: <https://www.serralves.pt/pt/actividades/monika-sosnowska-arquitetonizacao/>, <https://www.serralves.pt/pt/actividades/wolfgang-tillmans-no-limiar-da-visibilidade/>, <https://www.serralves.pt/pt/actividades/helena-almeida-a-minha-obra-e-o-meu-corpo-o-meu-corpo-e-a-minha-obra/>, <https://www.serralves.pt/pt/actividades/giorgio-griffa-quasi-tutto/>, consultado a 25 de Agosto de 2017
- 74- Disponível em: <https://www.serralves.pt/pt/actividades/wolfgang-tillmans-no-limiar-da-visibilidade/>, <https://www.serralves.pt/pt/actividades/helena-almeida-a-minha-obra-e-o-meu-corpo-o-meu-corpo-e-a-minha-obra/>, <https://www.serralves.pt/pt/actividades/the-sonnabend-collection-meio-seculo-de-arte-europeia-e-americana-part-1/>, consultado a 25 de Agosto de 2017
- 75- Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/874365/museu-de-serralves-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra/594d4e25b22e3898a700089c-museu-de-serralves-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra-foto>, consultado a 25 de Agosto de 2017
- 76- Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/874365/museu-de-serralves-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra/594d4e25b22e3898a700089c-museu-de-serralves-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra-foto>, consultado a 25 de Agosto de 2017
- 77- ZUMTHOR, Peter. Kunsthau Bregenz: archiv kunst architektur: werdokument. Bregenz: Kunsthau Bregenz, 1999,
- 76- ZUMTHOR, Peter. Kunsthau Bregenz: archiv kunst architektur: werdokument. Bregenz: Kunsthau Bregenz, 1999
- 77- ZUMTHOR, Peter. Kunsthau Bregenz: archiv kunst architektur: werdokument. Bregenz: Kunsthau Bregenz, 1999
- 78- Disponível em: <https://www.serralves.pt/pt/actividades/the-sonnabend-collection-meio-seculo-de-arte-europeia-e-americana-part-1/>, consultado a 25 de Agosto de 2017
- 79- Disponível em: <https://arseptem.wordpress.com/2013/10/16/laureados/>, consultado a 25 de Agosto de 2017
- 80- Disponível em: <http://cgrimes-news.blogspot.pt/2012/12/carlos-bunga-installation-at-serralves.html>, consultado a 25 de Agosto de 2017
- 81- Disponível em: <http://www.archdaily.com/248026/palais-de-tokyo-expansion-lacaton-vassal>, consultado a 25 de Agosto de 2017
- 82- Fotografias fornecidas pelo atelier © RCJV Architectos, imagens de © Fernando Guerra / FG+SG
- 83- Disponível em: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/content/lieu-histoire-palais-de-tokyo>, consultado a 25 de Agosto de 2017
- 84- Disponível em: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/content/lieu-histoire-palais-de-tokyo>, consultado a 25

de Agosto de 2017

85- Disponível em: <http://www.archdaily.com/248026/palais-de-tokyo-expansion-lacaton-vassal>, consultado a 25 de Agosto de 2017

86- Fotografias fornecidas pelo atelier © RCJV Arquitectos, imagens de © Fernando Guerra / FG+SG

87- Fotografias fornecidas pelo atelier © RCJV Arquitectos, imagens de © Fernando Guerra / FG+SG

88- Disponível em: <http://www.archdaily.com/248026/palais-de-tokyo-expansion-lacaton-vassal>, consultado a 25 de Agosto de 2017

Fotografias fornecidas pelo atelier © RCJV Arquitectos, imagens de © Fernando Guerra / FG+SG

89- Disponível em: <https://www.schaulager.org/en/media/1/schaulager>, consultado a 25 de Agosto de 2017

90- Disponível em: <https://www.schaulager.org/en/media/1/schaulager>, consultado a 25 de Agosto de 2017

91- Fotografias fornecidas pelo o atelier ©João Mendes Ribeiro

92- Fotografias fornecidas pelo o atelier ©João Mendes Ribeiro

93- Fotografias fornecidas pelo o atelier ©João Mendes Ribeiro

94- Fotografias fornecidas pelo o atelier ©João Mendes Ribeiro

95- Fotografias fornecidas pelo o atelier ©João Mendes Ribeiro

96- Disponível em: <http://www.cool-cities.com/sammlung-goetz-2238/>, consultado a 25 de Agosto de 2017

97- Disponível em: <http://porto.convida.pt/poi/see-do/espaco-mira--40945>, consultado a 25 de Agosto de 2017

98- Disponível em: <https://petitcabanon.org/projects/terminal/>, consultado a 25 de Agosto de 2017

99- Disponível em: <https://petitcabanon.org/projects/terminal/>, consultado a 25 de Agosto de 2017

100- Disponível em: <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/25/97/musée-des-graffitis>, consultado a 25 de Agosto de 2017